نحو تطوير علامات

نريد أن نحيط الإخوة الذين يشاركوننا في تحرير هذا الإصدار النقدي، إلى أننا نريد أن نخطو بـ علامات خطوة ارتقاء، ونعتقد أنها خلال الخمس عشرة سنة التي قطعتها، قد أدت على الوجه المرضي الدور الذي أنيط بها في المرحلة الأولى، ونقدر أنها مقدمة على مرحلة جديدة، من أهم سماتها الانتقال من صفة المجلة النقدية العامة، إلى المجلة المختصة المحكمة.. وهذه الخطوة تقتضي تغييراً في التطور وأساليب الإنجاز وطرق الإخراج، وربما النشر والتوزيع..

ولمن أهم ما تلزم به علامات نفسها للانتقال إلى هذه المرحلة الجديدة، إعادة هيكلة جهازها الإداري والعلمي، وذلك بإنشاء لجنة قراءة من المختصين التنفيذيين، يوكل إليها النظر في النصوص المقترحة وفي سياسة نشرها..

ويقتضي ذلك أيضاً أن تكون المادة المنشورة أو المقدمة للنشر، مادة مبتكرة مستحدثة، مواكبة لتطورات المعرفة ومراحلها القريبة منا، وأن تكون كذلك عاكسة لمشاغل المساهمين فيما يقدمون من أبحاث أو يتقلدونه من مسؤوليات علمية أكاديمية..

إن علامات مدعوة إلى أن تساهم في توصية الكتاب بتفكيرها في محاور تكون موضوعات لعدد أو أعداد، وتفكيرها في إعداد موضوعات من

ميادين مختلفة، ولكنها تصب كلها في قضية واحدة، وهذا يقتضي تشريك باحثين في اختصاصات مختلفة.. وإني ألقي بهذه الرؤية إلى كاتبينا راجياً تعاونهم بالكتابة إلى علامات بحوثاً في حدود خمس عشرة صفحة فلوسكاب إلى عشرين،. وستكون مكافأة البحث ما قيمته ألف ريال سعودي.. شاكرين كريم الاستجابة نحو تعاون مستمر بإذن الله.

رئيس التحرير



بين الآنسة «مي» وولي الدين يكن (*)

عبدالفتاح أبو مدين

(*) محاضرة ألقيت في شهر شعبان 1426هـ - سبتمبر 2005.

الآنسة مي الأديبة اللامعة؛ قال صاحب الأعلام الأستاذ خير الدين الزركلي في ترجمتها: «ماري بنت الياس زيادة، المعروفة بميّ، أديبة، كاتبة، نابغة، قال فيها مصطفى عبدالرازق: «أديبة جيل، كتبت في الجرائد والمجلات، وألفت الكتب والرسائل، وألقت الخطب والمحاضرات، وجاش صدرها بالشعر أحياناً، وكانت نصيرة ممتازة للأدب، تعقد للأدباء في دارها مجلساً أسبوعياً، لا لغو فيه ولا تأثيم، ولكن حديث مفيد وسمر حلو وحوار تتبادل فيه الآراء، في غير جدل ولا مراء».

كان والدها من أهل كسروان (بلبنان) وأقام مدة في الناصرة (بفلسطين) فولدت بها «ماري» وتعلمت في إحدى مدارسها الابتدائية، ثم تعلمت بمدرسة عين طورة، بلبنان. وانتقلت إلى مصر مع أبويها.. وكتبت في جريدة «المحروسة» وفي مجلة «الزهور» وأحسنت مع العربية اللغات الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والألمانية. أشهر كتبها «باحثة البادية» و«بين المد والجزر» و«سوانح فتاة» و«الصحائف» و«كلمات وإشارات» و«ظلمات وأشعة» و«ابتسامات ودموع» ولها شعر بالفرنسية، وعلم بالتصوير والموسيقى. مات أبوها ثم أمها، ولم تتزوج، فشعرت بالوحدة، وغلبها الحزن، فاعتزلت الناس، وانقطعت عن الكتابة والتأليف، وتغلبت عليها «الوساوس» فمرضت بها سنة 1936 وظلت في اضطراب عقلي نحو عامين، وتعافت، ثم عاودها المرض، فتوفيت في مستشفى المعادي (من ضواحي القاهرة) عام 1941م؛ ودفنت في القاهرة.. وقالت السيدة هدى شعراوي في تأبينها: «كانت ميّ المثل الأعلى للفتاة الشرقية الراقية المثقفة». ولجميل جبر كتاب «ميّ في حياتها المضطربة» ولمحمد عبدالغني

حسن «حياة مي» وللدكتور منصور فهمي «محاضرات عن مي زيادة مع رائدات النهضة النسائية الحديثة» - وللمطالع أن ينظر «مي زيادة في مذكراتها» -.. كان أبوها وأمها يعتنقان في النصرانية مذهبين متباينين، فالأول ماروني، والثانية آرثوذكسية، وقد تعزو مي تسامحها الديني ومجافاتها للتعصب إلى ذلك التباين الذي كان بين الأب والأم في مذهبيهما».. لقد شغلت مي كبار الأدباء بإنتاجها الحافل وشخصيتها المحبّبة، وسلوكها الطيب النزيه، فجعلوا يتهافتون على ندوتها، وينظمون القصائد في مدحها، ويكتبون المقالات النقدية في آثارها الأدبية، ومنهم الأساتذة الكبار أحمد لطفي السيد وإسماعيل صبري الشاعر الكبير، وأحمد شوقي أمير الشعراء، وعباس العقاد ومصطفى صادق الرافعي، وخليل مطران، وأنطون الجميّل ومصطفى عبدالرازق ومنصور فهمي، ومن لا نُحصي من كبار الأدباء، ولهم في حديثها شهرة محببّة تتسم بالنبل والعفة، ولكني رأيت، أن أديباً كبيراً كان قريع شوقي وحافظ ومطران ، وكان ذا صلة وثيقة بها، ولكن صلته بها لم تنل قدراً من الذيوع كما نالت علاقة هؤلاء الكبار، فرأيت أن أتحدث عن هذه الصلة الأدبية الرقيقة، ذلك أن الذي دفعني إلى ذلك ما كتبه الأستاذ كامل الشناوي في كتابه الصغير: (الذين أحبّوا مي)، وقد نشرته دار المعارف في سنة 1972م، وكان مثاراً لتعليق الصحف المصرية، لأن كامل الشناوي صحافي بارع، كان زميلاً للأستاذين علي أمين ومصطفى أمين، واقترن اسمه باسمهما وقتاً غير قصير، ويزيد عنهما ميله الأدبي للشعر والأدب، فله ديوان طريف؛ أسماه: (لا تكذبي)، وفيه قصيدته التي غنتها نجاة الصغيرة ، كما غناها المطرب الشهير (محمد عبدالوهاب).

غير أن ولي الدين يكن بن حسن سري بن إبراهيم باشا يكن، تركي الأصل لم يأخذ حظه من الذيوع الأدبي كزملائه، وهذا ما عناه الأستاذ الكبير كرم ملحم كرم الكاتب اللبناني الشهير، حيث نشر مقالا قويا

بمجلة الرسالة بتاريخ 1938/10/31م بعنوان: (ولي الدين يكن تجاهله المصريون)؛ قال فيه:

«مما يؤلم أن ليس لولي الدين يكن صدى مسموع في وادي النيل، وهو الذي ملأ وادي النيل صيحات وأغاريد، فالمصريون إخوانه لا يحفلون به كما يحفلون بسواه من رجال الأدب والعلم، فكأنه لم يكن، مع أن ولي الدين بلغ مكانةً في الأدب والبيان يحنُّ إليها عدد وافر من بني قومه، ومعظم هؤلاء الذين يكتبون اليوم في مصر لا يُجيدون الكتابة كما أجادها ولي الدين، فإن لولي الدين في الإنشاء أسلوباً لم يسبقه إليه مُنشئ، وما جاراه فيه أحد؛ فارتقى إلى ذروة سامية كان فيها يسبح وحده، فنفحنا بلغة القرآن، كما نفحنا جبران بلغة التوراة، وظهرت لنا منه الفخامة والتشبيه البكر، والرقة والبلاغة، وقد يكون في بيانه أقدر كاتب عرفته مصر، فما في أسلوبه تقعر ولا تحذلق ولا ترهل، بل قوة ورسوخ لحمته الإخلاص، فليس كتابة ولي الدين ليملأ فراغاً، بل ليجود بما تزخر به نفسه من أشجان».

والحظ الذي لازم ولي الدين بعد وفاته بسنوات عدة، وأشار إليه الأستاذ كرم ملحم كرم في وضوح وقوة، لازم الرجل الطلعة منذ فاضت روحه، فقد كتب الأستاذ الكبير أنطون الجميل رئيس تحرير جريدة الأهرام يقول في مقدمة ديوانه:

«وقد قدّر له أن يغمط فضله بعد مماته، كما غُبن في حياته، فقد اجتمعنا في الخامس عشر من شهر إبريل سنة 1921 لتأبينه فإذا بنا نفر قليل حول قبره؛ فأنت تفتش عن حملة الأقلام ومعظم أدباء مصر، فلا تجدهم مع أنه كان خليقاً بهم أن يتألبوا حول ضريح من كان في طليعة الأدباء؛ نزاهة وإباءً وشرفاً وطيب نفس وكرم عنصر.. ولكن ولي الدين كان يتوقع مثل ذلك؛ فهو الواصف حالة الأديب في الشرق في مقال له بعنوان (مصارع الأدباء)؛ قال فيه:

«علم من أعلام العراق هو أبو القصائد المحبّرة، والقوافي المحكمة؛ مُقيم في مصر في دار هرمه يُعالج أيامه، ويعاني شدائده، وليس في مصر من يقول له أين أصبحت أيها الأديب العظيم، يريد بذلك الشاعر الكبير عبدالمحسن الكاظمي».

وأحمد مفتاح رجل البلاغة يموت ويدفن، ولم يكتب خبر وفاته في أي جريدة كما علمت، وهو أديب عراقي كان يعيش في مصر.. ومحمد إمام العبد، وهو شاعر مجيد، يوسد بالأمس في التراب، ولا يتقدم أحد ليقيم له ليلة مأتمه.. وهذا الشاعر، كما ترجم له الأستاذ الزركلي في الأعلام، فقال: «إنه آية في الظرف، أجاد الشعر والزجل، سوداني الأصل، ولد ونشأ في القاهرة، وكان هجّاءً مقذعاً في زجله، وديعاً دمثاً خفيف الروح في خلقه، تعلم في إحدى المدارس الابتدائية، ولم يتزوج، وهو القائل:

«أنا ليل، وكل حسناء شمس فاقتراني بها من المستحيل!»

اتصل بالشيخ محمد عبده ورثاه بقصيدة مطلعها:

«فداك أبي لو يفتدى الحر بالعبد!»

وفي بلاد الغرب يقيمون التماثيل للشعراء، ويسمون باسمهم الشوارع، ويجعلون لميلادهم في كل سنة أياما هي بمنزلة الأعياد». إلى آخر ما قال.

لقد كان ولي الدين قريع شوقي، وقد ساجله في مواقف كثيرة، أشهرها معارضته لقصيدة شوقي التي قالها يوم نزول السلطان عبدالحميد عن العرش؛ فبكاه شوقي وتوّجع لمصيره في قصيدة شهيرة قال فيها:

«سل يلدزا ذات القصور هل جاءها نبأ البدورِ
لو تستطيع إجابةً لبكتك بالدمع الغزير

أخنى عليها ما أناخ على الخورنق والسدير
ودها الجزيرة بعد إسـ ماعيل والقصر الكبير
ذهب الجميع فلا القصو ر ترى ولا أهلُ القصور
أين الأوانس في ذُرا ها من ملائكة وحور؟
العاثرات من الدلا ل، الناهضات من الغرور
الناعماتُ الطيبا ت العَرفِ أمثالُ الزهور
الذاهلاتُ عن الزما ن بنشوة العيش النضير
في مسكن فوق السما ك، وفوق غارات المغير

إلى آخر هذه القصيدة التي لا يُغني الاستشهاد ببعضها عن قراءتها جميعاً، في الجزء الأول من الشوقيات، وقد كان ولي الدين مناهضاً لسياسة عبدالحميد، وقد كتب مؤلفات نثرية، وقصائد شعرية في ذمّ سياسته، فلما أنشد شوقي قصيدته؛ عارضه بقصيدة رنانة ؛ قال فيها:

هاجتك خاليةُ القصور وبكتك آفلةُ البدور
وذكرت سكان الحمى ونسيت سكان القبور
وبكيت بالدمع الغزير لباعث الدمع الغزير
إن كان أحلى يلدزا ربُّ الخورنق والسدير
فلتأهلن من بعدها آلاف أطلال ودور
بعض النجوم ثوابت والبعض دائمة المسير

والمجال متسع أمام النقاد لموازنة دقيقة بين القصيدتين، وأذكر أن بعض النقاد قد فعل ذلك منهم الدكتور محمد رجب البيومي، الذي نشر

بحثاً في مجلة الرسالة عام 1952م؛ فرجحت لديه كفة ولي الدين، وهذا طبيعي لأنه يسبح مع التيار العام، أما شوقي فيعارض التيار، ذلك أنه مقيّد بمركزه الرسمي.

لعلي بهذه المقدمة قد أبنت للذي لم يعرف ولي الدين يكن، ولم يشعر بمقامه الأدبي الرفيع بين أدباء عصره، ولعل هذه الإبانة تحفظ له بعض مكانته الأدبية؛ التي غُبن بها غبناً شديداً، وشوقي وحافظ اللذان كانا يرثيان كل راحل؛ لم يأبها برحيل ولي الدين؛ لذلك فقد سكتا عن رثائه، أما الذي أبدع حقيقة في رثائه فهو الشاعر خليل مطران مع صديقه أحمد محرّم، وهما مثل عالٍ في المروءة والوفاء.

إن الشعر الذي تركه الأديب الكبير ولي الدين يكن لا يتجاوز «127» صفحة.. غير أننا نقرأ في كلمة جامع الديوان، أخيه يوسف حمدي يكن قوله: «نطق ولي الدين يكن بالشعر قبل أن يبلغ العشرين، وكان له شعر كثير، نشر في الصحف، أحرقه برمته منذ ثلاثين سنة؛ أما هذا الشعر فهو مما قاله بعد ذلك، ولقد محا منه بعض القصائد، وفقد بعضها، وأراد قبل وفاته بعامين أن يطبع ديوانه، فنقل منه ما يربو عن سبعمائة بيت، ثم حال مرضه دون استمراره، فبقي قسم عظيم في مسودات بين أوراق لا تحصى، وآخر كان مقصوصاً من الصحف التي نشرته وليس له أصل محفوظ».. أما تسمية الديوان باسمه فهو من اختياره كما تحدث أخوه في كلمته في صدر الديوان.. وديوان الشاعر، جاء في سبعة أقسام بتحديد أخيه أولها: شعره السياسي وهو أكبر الأقسام ، ثم الرثاء والعزاء، ثم التهنئة والمديح ، ورابعها: الدهريات، وخامسها: الهجاء، وهو أربعة أبيات منزهة عن القول المرذول، كما أعلن أخوه، وسادسها: الغراميات، وسابعها: المتنوعات.

ونقرأ في صدر الديوان بعد كلمة أخ الشاعر، مقدمة ضافية ثرية، صفحاتها عشر، بقلم أنطون الجميّل، تحدث فيها عن علاقة الشاعر به،

وذكر أن مولده كان في الأستانة، وجاء به والده إلى مصر وهو مايزال في مطلع عمره، ولما بلغ السادسة توفى والده، فكفله عمه حيدر باشا، وكان يومئذ وزير المالية المصرية، وتلقى تعليمه الأولى في مدرسة «الأنجال» المشهورة، وهي المدرسة التي أسسها محمد توفيق باشا «خديوي مصر يومئذ» ودرس الشاعر مع الخديوي عباس في مدرسة واحدة، ولما نضجت شاعريته، أخذ ينشر شعره في مجلة «الزهور»، وكان يكتب مقالاته بعنوان: «المعلوم والمجهول» الذي صدر في كتاب فيما بعد ضمنه سيرة نقية.. ويقول الأستاذ أنطون الجميل عن الشاعر الكبير، كان شريفاً مخلصاً، حراً في فكره وقوله، حراً في قوله وقلمه، وهو القائل: «لا أبالي الثناء ولا أبالي الهجاء، وإنما أبالي أن يصدق فيَّ أحدهما».. وخلال حياته في تركيا، نفاه السلطان عبدالحميد إلى سيواس، لمدة سبع سنوات، فقال:

رضيت سيواس داراً وما بسيواس شر

وفي مصر ظل في داره في المعادي منسيا أحياناً حتى من أقرب الناس إليه.. كان يكتب رسائل وفصولاً شائقة كما يقول أنطون الجميّل، في «الأهرام»، و«المؤيد»، و«الرائد المصري»، وله كتابان مشهوران، هما «الصحائف السود» و«التجاريب»، ضمنه سلسلة مقالات اجتماعية، كما ترجم من اللغة التركية إلى اللغة العربية كتاب: «خواطر نيازي أو صحيفة من تاريخ الانقلاب العثماني الكبير»، طبع في سنة 1909م. وكان الكاتب الشاعر يجيد التركية والفرنسية والإنجليزية واليونانية.. وعمل في وزارة الحقانية – وزارة العدل، وفي عهد السلطان حسين كامل، عيّنه سكرتيراً عربياً في الديوان العالي السلطاني، غير أن مرض «الربو» الذي لازمه جعله يترك هذا المركز حتى توفاه الله، وعمره تسع وأربعون سنة.. وخلال إقامته في مصر أصدر صحيفة سماها «الاستقامة»، فمنعت حكومة الاستانة دخولها إلى الممالك العثمانية، فأوقف صدورها، وودعها بقصيدة قال فيها:

ولما غدا قول الصواب مذمماً عزمت على أن لا أقول صوابا

فجافيت أقلامي وعفت «استقامتي» ورحت أرجّي للسلامة بابا

ومما قال فيه أنطون الجميّل: «كان شاعراً ملء روحه الشاعرية، وملء قلمه الفصاحة، يستهوي النفس بسلاسة ألفاظه ورقة قوافيه وعذوبة أسلوبه، ويملك القلب بلطف معانيه التي يصورها تصويراً، كله سلامة في الذوق ونزاهة في الفن، فتراه يسترضي القارئ ساعة يرضى - وقليلاً ما يرضى -، حتى ليملأ قلبه سروراً وصفاءً، ويستبكيه حين يبكي ويتألم - وكثيراً ما يبكي ويتألم - حتى ليجعله يلمس دموعه لمس اليد، ويحسّ بناره تتأجج من خلال ألفاظه»..

وكنت أقرأ في ديوان ولي الدين يكن الذي طُبع بعد وفاته عام 1924م؛ وقام على نشره أخوه الأديب يوسف حمدي يكن؛ مقطوعات غزليّة؛ فيها حرارة دافقة ووجد مشتعل.. ولا نعرف من التي ألهمت الشاعر بهذه الجذوات المحترقة، لأن المحبوبات كثيرات في حياة ولي الدين يكن قبل أن يعرف الآنسة مي؟! ولكن الأستاذ كامل الشناوي قد أماط اللثام عن كثير من الحقائق؛ التي تدل وقائعها على مقطوعات خاصة قيلت في الآنسة مي، وما كتبه الأستاذ الشناوي ليس غريباً في مضمونه، فقد عُرف هيام ولي الدين يكن بمي؛ في كثير ممن تحدّثوا عن الأديبة النابغة، ولكن ما جاء به الشناوي من التفصيل الوافي؛ يكشف كثيراً من العواطف التي لم تكن لتعرف قبل ما كتب هذا الأديب الكبير.. وسأحاول أن أقدّم خلاصة لما كتبه؛ عن هذا الوجد الدفين.. وقد بدأ حديثه بما يُشير إلى أن ولي الدين يكن كان أنيقاً في زيّه، جميل الصورة، خفيف الروح، وكان مهذباً رقيقاً؛ يجيد الإصغاء والحديث معاً، وكان حلو الابتسامة، يعرف كيف يجذب المرأة إليه بكل ما فيه من مزايا.

وكان ولي الدين يكبر الآنسة مي بنحو خمسة عشر عاماً، وكان يلقاها في المساء كثيراً وحده أو مع زملاء أعزّة؛ مثل الأستاذ خليل مطران

والأستاذ أنطون الجميّل، وقد قال الأخير إن علاقة ولي الدين في نظر مي لا تخرج في رأيها الخاص عن كونه أديباً له أسلوبه ورقته ولطف مشاعره، لذلك لم تشأ أن تغلق باب الأمل في وجهه، وإن كانت لا تصل في علاقتها معه إلى درجة مثيرة دافقة.. ولعل ما كانت تبديه نحوه من عاطفة، مردّها الأول هو العطف الشديد على أديب رقيق مريض يستحق الحنو والإشفاق، وكانت فترات المرض تخف عنه بعض الشيء، فينظم الرقائق الفاتنة في حبها ، وحين اشتد عليه المرض اعتكف في بيته بحلوان، فرأت ميّ أن تزوره مراعاةً لمشاعره، وقد قدَّم إليها كتاباً يصف ما نزل به من السقام، فقرأته وبكت بكاءً حاراً؛ متأثرة بما يُعاني من وطأة الداء وبرح السقام، وكان شقيق ولي الدين يكن الأستاذ/ يوسف حمدي يزور مي يومياً لينقل إليها تطورات حالته الصحية، فكانت تُرسل إليه عبارات التشجيع ، ثم تسأله عن درجة حرارته، وتطلب منه أن يشرح لها شرحاً مسهباً؛ ما يتعلق بالدواء والطعام والشراب والنوم والسهر، وكيف انقطع السعال أو زاد عما كان، وكان ذلك بمسمع من رواد الندوة، لأنهم يعرفون حقيقة شعور ولي الدين نحوها بحق، فلا غرابة في السؤال والجواب. يقول الأستاذ كامل: وفي إحدى الليالي جاء يوسف حمدي يكن من حلوان، وكان مكفهر الوجه، وأعطى ورقة لميّ بخط أخيه ولي الدين ولم تستطع أن تتم قراءتها، وكانت الورقة تحمل هذه الأبيات الثلاثة:

عُمرَ الشباب لقد مضيت حبيساً ... وتركت لي عمراً سواك بغيضا

أَمَحِيَ وتُثبتني الشقاوة كارهاً ... مثل الكتاب يكابد التبييضا

عُوّدتُ أمراضي وطولَ تألّمي ... حتى كأني قد وُلدت مريضا

وبعد أسبوع جاء يوسف حمدي يكن بورقة أخرى بخطّ ولي الدين ، وكانت تتضمن بيتين من الشعر، فقال خليل مطران، هذه نشراتٌ طبية منظومة، ولم تضحك ميّ لمداعبة مطران؛ وأخذت الورقة وجعلت تقرأ ما بها من الشعر بصوت مخنوق من الدمع، والبيتان هما:

متْ يا وليّ الدين مُتْ ما ثمّ من يبكيكا
ودع حياتك هذه ما ذُقْتَه يكفيكا

وفي يوم الأحد 6 مارس من عام 1921 انطفأ اللهب من قلب ولي الدين؛ ليشبَّ في قلب ميّ حريقاً، فقد بكته بعنف وحزنت عليه، وكان خياله يطاردها في النوم واليقظة، ولبست عليه السواد عامين ، وكان كلما جرى ذكره تندت من عينها الدموع.

والذي يقرأ هذه السطور يعرف أن ميّاً كانت تكن لولي الدين عاطفةً قوية؛ ولم تكن في ذلك مجاملة كما ذهب إلى ذلك كثيرٌ ممن كتبوا سيرة مي، لأن التي أخذت تبكي عليه، ولبست السواد عامين متتاليين، وتندى عينها بالدموع لذكراه، لابد أن تحمل له من العاطفة ما يجعلها تحرص على لبس السواد أمام زوّارها، وليس بينهم قريب لولي الدين يكن؛ حتى يقال إنها كانت تبدو بمظهر التي تجامل، نعم إن حبها لولي الدين لم يكن في درجة حبها لجبران خليل جبران، الذي ظهرت جمراته المتقدة، فيما نُشر من رسائلها ورسائله؛ على نحو يُوحي بأنه كان كل شيء في حياتها، ولكن الأديبة الرقيقة الشعور؛ لم تشأ أن تغضب ولي الدين أوّل الأمر، فلما رأت أشعاره الكثيرة في الصحف تنطق بمحاسنها، حنَت عليه ورقَّت له، وذلك غير مستغرب من أديبة حيّة الشعور ، رقيقة الإحساس.

وسأحاول أن أقرأ بعض أشعار الغزل في ديوان ولي الدين على ضوء ما قدّمت من أسرار العلائق العاطفية؛ بين الشاعر والأديبة الكبيرة، ولعل ذلك هو الهدف من كتابة هذا الحديث، لنقف على قبس من روح الشاعر الذي تجاهله معاصروه، فلم يخصّوه بدراسة تحليلية غير ما كتبه الدكتور محمد مندور في عُجالة يسيرة، محدودة الصفحات، صدر عن معهد الدراسات العربية؛ وكان عليه أن يتّسع في حديثه ليُرضي حاجة الباحث الأدبي، فمندور يُقدّر ولي الدين ويراه من كبار شعراء الصف

الأول في مصر، فلماذا لا يفيض في تحليل شعره ليرفع عنه مظنة الجحود؟

أما القصيدة الأولى التي أختارها من غزليات ولي الدين فأرجّح أن تكون صورة لشك حصل في صدره حين رأى ميّاً تعامله كما تعامل غيره من أعضاء الندوة، دون أن تميّزه بعطف خاص كان يرجوه، وهي طبيعية في سلوكها، ولعلها لم تكن تتصور أنه يعنيها بنوع خاص من العاطفة، وقد عدَّ ذلك هجراً، وأكبر الظن أنه ليس هجراً .. وأخذ يتساءل: هل الملائكة كالحسان تهجر أحبابها؟ ويفيض في خواطر نبيلة حين يتمنى أن يكون طائرا أو زهراً؛ لأن حبيبته تهوى الطيور والزهور؛ ويسيئه هذا التناقض بين قلب يحب ويألف؛ وآخر ينفر ويهجر؛ فيقول:

تُمسين ناسيةً وأصبحُ ذاكراً عجباً: أشاعرةٌ تهاجر شاعرا

فهل الملائكُ كالحسان هواجرٌ إن الملائك لا تكون هواجرا

يُسبيك طيرُ الروض في ترجيعه ياليتني في الروض أصبح طائرا

ويهز منك الزهر في زفراته نفساً تطل لها النفوس زوافرا

قد عشت دهرك بالمحاسن صبَّةً وقضيتُ دهري بالمحاسن حائرا

إنا اقتسمنا السّحر فيما بيننا لله ساحرةٌ تُساجلُ ساحرا

يا ويح ذي قلب يُناجي مثله يدعوه مؤنسه فيغدو نافرا

قلبان ذو صبرٍ يعاني هاجراً أو هاجرٌ ظلما يُعذّب هاجرا

إن كان قلبي في التصبر مذنباً فليمس قلبك في التصبّر عاذرا

فهذه قصيدة قالها في المرحلة الأولى، تدل على غرام من طرف واحد، وعتاب لهاجر لا يعرف بلوى المهجور، ثم أخذ يُرسل لها قصائد غزل تدلّ على الولع بحبيب مجهول، ولكنّه يأبى ذكر اسمها مخافة أن يجرح شعورها، مع إنّ إرسال القصائد لها يدل دلالة أكيدة على أنّها

المقصودة بذاتها، ثم جاءه أن ميّاً مريضة، وأنها تشكو ما ألمّ بها من السقام ، فعجز عن الكتمان، ولم يلجأ إلى التلميح، ولكنه لجأ إلى التصريح باسمها، فنشر قصيدة علنية؛ قال فيها:

أتسقمُ ميّ وأبقى صحيحاً ... ألا إنني الصاحُب الخائن
فيا ويح قلبي من غادر ... لقد غرَّ بالمسكن الساكن
فياربّ هب لي مواجع مي ... بأضعاف ما يزن الوازن
وهب من حياتي حياة لها ... ودائي بأمثالها ضامنُ
لها من أمانك ركن منيع ... ومن أنت أمَّنته آمنُ

وكانت ندوة ميّ أسبوعية ميعادها يوم الثلاثاء، وهو الذي يقول فيه إسماعيل صبري باشا:

روحي على دور بعض الحي هائمة ... كهائم الطير تواقا إلى الماء
إن لم أُمتّع بميّ ناظريّ غداً ... أنكرت صُبحك يا يوم الثلاثاء

ولكن ولي الدين يكن يحسب الأيام منذ يُفارقها، فيرى الأربعاء والخميس والجمعة وما بعدها إلى يوم الثلاثاء؛ سداً منيعا يحول دون اللقاء، وحتى كأن ستة الأيام أعوام طوال، ويكتب إليها قائلاً:

طال هذا البعاد جداً فمن لي ... بسبيل تُدنى إليك قليلا؟
كلما قلت في غدٍ نتلاقى ... حلف الدهر صادقا أن يحولا
بَي شوقٌ نما فأضحى هياماً ... وهُيامُ نما فأضحى غليلا
اسهري الليل واذرفي مثل د ... معي واذكريني إذا ذكرت عليلا
لك يا ميُّ خاطري ولساني ... فاجعلي منهما رضاك بديلا
قد علمت الوفاء فيك ولكن ... ليس يرتاحُ من أحبّ جميلا

وكان العقاد محباً ذا كبرياء وأنفة، فهو يأبى أن يعترف أن ميّا كانت ذات هوى مع ولي الدين، وقد قال الأستاذ الشناوي؛ إنه سأل العقاد ذات يوم: هل كان ولي الدين هو الشخص الوحيد الذي أحبته ميّ، فقال: ليس هو الشخص الوحيد، فقال كامل الشناوي: وهل كانت تحبك كما تحبها، فقال: ليس من حقي أن أجيب عن هذا السؤال، ولكن عندما أقول لك إنّ ولي الدين ليس هو الشخص الوحيد الذي أحبّته ميّ ، فأنا أعرف ماذا أقول؟

ولنترك الأستاذ كامل الشناوي إلى الكاتبة الأديبة السورية وداد سكاكيني، فإنها ألّفت كتابا قيّما عن ميّ زيادة، بعنوان: «مي زيادة»، طبعته دار المعارف بمصر؛ تحدثت في أحد فصوله عن الذين عشقوها من كبار الأدباء، وكان حديثها منطقياً سديداً؛ لا يميل إلى المبالغة والاستهواء، شأن بعض الذين يجدون في أحاديث الهوى مجالاً للاستزادة والاستنتاج المبالغ؛ الذي يصل أحياناً إلى حد السخف، وقد قالت في حديثها عن ولي الدين يكن ما لم أجده في كتاب غير كتابها، لأنها نقلت صورة من خطاب نثري بعث به إليها الكاتب ولي الدين يكن، وقد مهدت إليه بقولها:

«أما الشاعر الناثر ولي الدين يكن الذي كان مشغولاً بالسياسة، وعليلاً في جسمه، فإنه قال في ميّ شعراً ونثراً مواجاً بهواه ووجده، معبّراً عن حنينه وتواضعه لها، وهو الأديب الذي ناضل الطغيان السياسي بقلمه الحر، وشجاعته الأدبية، فمما كتب لها شوقا وهياما هذا الخطاب:

«ما أسكت هذا القلم عن مناجاتك إلا حرب الأيام، إنني منذ أيام كثيرة أسير الذي لا يُرجى فكاكه، غير أني كنت أناجي رُوحك كلما بدت لعيني أشياء من محاسن هذا الوجود، كم وقفت أمام البحر الأبيض المتوسط أرتجل العبرات (يريد قصائده التي قالها فيها)؛ وهي أشعاري لا لأهديها إليك؛ لأني أشفق أن أجيبك بغير الابتسامات، وإني لأخاف أن أغنيك بغير المسرّات، والآن عندي قُبلة هي أجمل زهرة في ربيع الأمل؛

أضعها تحت قدمك إن تقبليها تزيدي كرماً، وإن تردّيها فقصاراي الامتثال، وأرفق الخطاب بقصيدة من رقيق شعره»..

وقد أهدى إليها - كما تقول وداد سكاكيني - صورةً من صوره وكتب تحتها هذا البيت:

كل شيء يا ميُّ عندك غالٍ غير أني وحدي لديك رخيصُ

ولم يكن رخيصاً، ولكنه ربما كان يريد ما لا يُستطاع؛ أو لو قنع بما قنع به إسماعيل صبري وأنطون الجميل وخليل مطران، لارتاح من عواصف شديدة تهب أعاصيرها في جنبات صدره، ولكن متى يملك المحب الشاعر من طراز ولي الدين يكن زمام قلبه؛ حتى يأمره بالاقتصاد في مشاعره ؟ إننا لنكلفه ما يشبه المستحيل، والشاعر الذي يرسل لها يوميا أبياتاً من الشعر، وهو في مرض الموت؛ لا يمكن أن يصبر على شوقه، وهذه النشرات الطبية الشعرية؛ التي وصفها خليل مطران؛ تُغني عن كل تعليق.

ولا أختم هذا البحث دون أن أُشير إلى شيء هام؛ هو أن بعض الذين كتبوا تاريخ الآنسة ميّ؛ أشاروا إلى أن جميع رواد الندوة الأدبية كانوا يعشقونها، وكانت تتسامح في تلقّي ما يظهرون من علائم الحب والشوق، ولعلي أشك في ذلك ؛ لأن الندوة أدبيّة وتجمع الشيوخ الكبار، والأدباء الشباب، فليس من المعقول أن يكون شيخٌ كشبلي شميل أو إدريس راغب أو نجيب هواديني ممن يعشقون ميّ، ولكن المعقول أن تكون النفوس تهفو إلى اجتماع أدبي؛ تتصدّره امرأةٌ فاضلة ؛ فتدير الأحاديث المتفرّقة إدارةً تنم عن ذكاء؛ وليست الأولى في بابها؛ فقد سبقتها ندوة الأميرة نازلي فاضل؛ وكان يؤمها الكبار من أمثال محمد عبده وسعد زغلول وقاسم أمين وحسن عاصم وغيرهم من عُلماء البلاد، ولم يقُل أحد إنهم كانوا يبادلون الأميرة علائق الحب، بل كانون يكنون لها التقدير لذكائها

اللّماح، وخبرتها بالشؤون السياسية والاجتماعية في مصر وأوربا؛ على نحو يعزّ مثيله في الشرقيات المعاصرات.

يقول الأستاذ عباس محمود العقاد فيما نقلته الأستاذة وداد سكاكيني حول هذا الموضوع: «هل يُعدّ كلٌّ من أرسل إلى مي كلمة اعتذار أو اعتزاز من الأصدقاء الهائمين؟ وهل كانت هي تتقبّل هذا الهيام ممن يدعيه؟ وقد عُرفت هذه الأديبة منذ نشأتها بالحفاظ والتحرز من كل ما يُسيء، حتى غدا هذا الاحتراس خصلة عميقة في سريرتها لازمتها من ريعان شبابها، لأنها كانت قليلة الأمن والطمأنينة للناس، وكانت على دماثتها لا تدع الحواجز بينهم وبينها ولا تفتأ وراء سور من الحيطة والكتمان.. وكنت أشفق من فرط احتراسها، فقلت لها يوماً مجترءاً على مصارحتها: أنا على رأيك يا صديقتي في أنّ الناس لا يؤمنون، ولكني لست على رأيك في نفع الحذر وجدوى الاحتراس، بل عندي أن عناء الاحتراس أضر من كل عناء يصيبنا به ترك الحذر وقلة المبالاة، فلا تُبالي ولا تحترسي وانطلقي في حياتك فذلك أخف الضررين»..

ولعلي لا أوافق الكاتب الكبير فيما قال، وأظنه أنه كان مازحاً، فأنا مع المثل الذي يقول: «من حذر سلم، ومن اتقى أمن».

هذه شذورٌ شتّى عن أديبة كبيرة هي مي زيادة، وشاعر كبير هو ولي الدين يكن..



قضايا الترجمة الأدبية



حميد لحمداني

- مدلول الترجمة لغة واصطلاحاً:

إن الرجوع إلى الدلالة المعجمية لكلمة ترجم يبيّنُ لنا الأصل الذي انحدر منه المدلول المصطلحي فيما بعد، علما بأن هذه الكلمة راسخة في القدم في *اللغة العربية* ومحددة الدلالة بدقة بالغة. فقد ورد مصدرها في بعض القصائد الشعرية نذكر من ذلك قول الشاعر البحتري:

وفي عَيْنَيْكِ ترجمةٌ أراها تَدلُّ على الضَّغائِنِ والحُقودِ

ونلاحظ هنا أن الكلمة تحمل دلالة التعبير الرمزي بكل ما يتطلبه ذلك من تفسير أو تأويل. وقد استخدم الشاعر الشريف الرضي الكلمة بنفس المعنى، ولعله تبع البحتري في هذا الاستعمال حين قال:

فَكَيْفَ بي وعلى عينيكَ ترجمة من الحقود وعنوانٌ من الشَّنَفِ

أما فعل ترجم فقد كان متداولاً في الشعر العربي وحمَل أيضا نفس الدلالات وإن كان يتأرجح بين دلالة الشرح والتأويل من جهة ودلالة إفهام ما لا يُفهم من جهة ثانية. والواقع أن الدلالة الاصطلاحية استفادت من المعنى المعجمي الأخير بشكل أقوى، دون أن يغيب في المدلول المصطلحي معنى التفسير أو التأويل، وهو ما يجعل معنى كلمة الترجمة في العربية مفتوحاً على بعض المعاني الجديدة التي نجدها لهذه الكلمة في اللغات الأجنبية.

وإذا ما أردنا أن نقدم مثالين دالين على الاستعمال المتباين لفعل تَرْجَمَ في الشعر العربي وجدنا أولا ما يدل على الإفهام والتفسير أو التأويل كما جاء في قول أبي تمام:

نَطقَتْ مُقلةُ الفتى الملْهوفِ　　فَشَكَتْ بفيضِ دَمْعٍ ذَروف
ترْجمَ الدمعُ في صَحائفِ خدَّيْه　　سُطوراً مُؤلَّفاتِ الحُروف

فكأن الدمع هنا تكفل بشرح ما كانت تدل عليه مقلة الفتى الملهوف من لواعج الشوق، فكتب على خديه شروحا ضافية ترسم معاناته.

أما الشاعر ابن خفاجة الأندلسي فكأننا به يستخدم فعل الترجمة بالمعنى الاصطلاحي، لأن شرط اختلاف اللغة وحضور المترجم وتحويل المضمون من موقع لغوي إلى آخر،كلها عناصرُ متوفرة في قوله:

وسَرْحَةُ وادٍ هزّها الشوقُ لا الصَّبا　　وقدْ صَدحَ المُصفورُ فجْرا فَهيَّنما
أطَفّتُ بها أشْكو إليها وتَشْتكي　　وقدْ تَرْجَم المُكَّاءُ عنها فأفْهَما

هكذا فجميع شروط قيام الترجمة بمعناها الاصطلاحي ماثلة في كلامه: اختلاف اللغة التي تحدثت بها سرحة الوادي، وهي هنا لغة الألوان الطبيعية، ووجود المترجم وهو المكاء، ثم تحويل لغة أولى، وهي لغة الألوان، إلى لغة ثانية وهي لغة الأنغام.

ويكاد ينطبق هذا المعنى مع ما ذهب إليه صاحب اللسان حين قال في شرح كلمة ترجمان بمعناها الاصطلاحي (انظر باب رجم):

«والتَّرجُمان والتُّرجُمان : المفسر... ويقال ترجم كلامه *إذا فسّره بلسان آخر* ومنه التَّرجَمانُ والجمعُ التراجمُ»».

ونلاحظ هنا احتفاظ ابن منظور بكلمة التفسير حتى في المعنى الاصطلاحي، فهل كان العلماء العرب يعتقدون على الدوام بأن الترجمة لا تختلف عن التفسير الذي يجري حتى داخل اللغة الواحدة؟ بمعنى أن المفسر يتدخل بمعارفه وإمكانياته الثقافية لينقل وجهة نظره الخاصة في شرح الكلمة؟ لا نستبعد في جميع الأحوال هذا التصور. المهم أن المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة ومشتقاتها مندمج بالمدلولات المعجمية في

استعمالات اللغة العربية. وقد كان ابن منظور نفسه يردد كثيراً كلمة ترجمة في لسان العرب للإشارة إلى شرح الكلمات، ومن ذلك قوله على سبيل المثال: «ذكر *الأزهري في ترجمة عُهْعُخ أنه شجرة يُتداوى بها وبورقها. قال: وقيل هو الخمخع، وقد ترجمتُ عليه في بابه*» (انظر مادة خمع) وقصده ب: «ترجمتُ عليه» أي اعتمدت عليه في شرحه للعهمخ.

وكان ابن منظور دائماً يستعمل كلمة ترجمة للدلالة على الشرح المعجمي للكلمات. وفي ذلك يقول أيضاً: «*وفي ترجمة خَبَزَ: الخَبْزُ: السَّوْقُ الشديد بالضرب* (انظر مادة بسس في اللسان)».

وإذا ما استعرضنا الكلمات المرادفة الشارحة لكلمة: traduction في اللغة الفرنسية فإننا نجدها تقترب إلى حد كبير من المجال الدلالي المعجمي لكلمة ترجمة في العربية مع بعض الإضافات الخاصة بالثقافة الفرنسية: إذ نجد من مرادفاتها: adaptation ملاءمة interprétation تأويل transposition نقل transcription نسخ version ترجمة من لغة أجنبية إلى اللغة الأم thème ترجمة من اللغة الأم إلى لغة أجنبية explication شرح paraphrase شرح موسّع. وتنظمُ دائرة مدلولات فعل traduire إلى حد أنها تشمل دلالات معاكسة لما هو مألوف. نجد هذا الفعل مثلاً يأخذ معنى إعادة إنتاج الشيء reproduire أو تمثيله représenter، بل نراه في أقصى الحالات يعني خيانة الشيء trahir.

- التباين الحاصل بين نظريات الترجمة:

إن المشاكل التي تطرحها الدلالات المعجمية للكلمة، بما فيها تلك التي ترتبط بالمعاني الاصطلاحية، *ستظل* مستمرة أيضا في النقاشات التي واكبت تطور نظرية الترجمة منذ نشوئها إلى وقتنا الحالي. ومعظم هذه المشاكل متمحور حول مدى مطابقة النص المترجَم للنص الأصلي أو مدى تحرره منه. ومن الأكيد أن النصوص الدينية التي كانت تُتَرْجَمُ في العالم الغربي، كانت

تثير هذا المشكل بحدة، فالترجمة هنا لا ينبغي أن تحرِّف الأصل. ومع ذلك فقد وجدنا من كان يعارض أو يحد من هيمنة الترجمات الحرفية التي من شأنها أن تُدخِل على اللغة المترجَم إليها صيغاً أو تعابير غير مألوفة ولا مستساغة في سليقتها الخاصة. وكان الحد الأدنى الذي قبل به أنصارُ النص الأصلي أن تكون الترجمة من معنى إلى معنى وليس من كلمة إلى كلمة[1]، ومع ذلك فإن هذه الملاحظة القديمة كانت تشير إلى مسألة أساسية وهي أن الترجمة عملٌ تتدخل فيه ذاتٌ جديدة ليست هي الذات التي منحتنا النص الأصلي، و هذا التدخل لابد أن تترتب عنه آثار ملحوظة في النص الجديد، تدفعنا إلى التساؤل عن حقيقة هوية هذا النص بالنسبة لهوية النص المصدر.

لقد نبه بعض الدارسين الغربيين إلى أن الترجمة في العصور الوسطى بدأت تُولي اهتماما كبيراً للنص الناتج عن الترجمة باعتباره يمتلك نوعاً من الاستقلالية عن النتاج الأصلي المترجَم. كما نُظِر إلى النصوص الناتجة عن الترجمة باعتبارها امتدادا للنصوص الأصلية وليس إعادة إنتاج لها و اعتبرت أيضا تأليفا خاصاً جديداً ينتمي، عن جدارة واستحقاق، لمن أنجزه، بغض النظر عن أنه استمد موضوعه وصياغته من نص سابق[2].

والواقع أن هذا الموقف المتميز من النصوص المترجَمَة كان معروفاً في بدايات عصر النهضة في الثقافة العربية، وخاصة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث لم تكن هناك ضوابط محددة للترجمة الأدبية بشكل خاص. وكان المترجمون يعتمدون كثيرا على قرائحهم في نقل بعض الأفكار التي يجدونها في مؤلفات أدبية غربية، ولكن لم يكن لديهم الصبر والتمرس الكافيين باللغة الأجنبية لتتبع تفاصيل الأعمال المنقولة إلى اللغة العربية، لذا لجأوا إلى طريقة النقل الحر للأفكار وصياغتها بأساليب عربية جذابة هذا ما فعله المنفلوطي على سبيل المثال في كثير من أعماله المتأثرة والناقلة لبعض مضامين الروايات الرومانسية، بل إن كثيراً من

الترجمات التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين كان أصحابها يمنحون أنفسهم كثيراً من الحرية في التعامل مع الأعمال الأدبية الغربية التي يعجبون بها، فتراهم يكتبون على منوالها كتابات خاصة تقتفي أفكار النصوص الغربية وتقتبس بعض أساليبها دون أن يغيب عنها التفنن الحر بأساليب العربية وأفكارها.

وسنجد في الغرب من حاول أن يقيم توازناً مقبولاً بين استحضار معطيات النص الأصلي وتطويعها في نفس الوقت لكي تندمج بسلاسة في النص المترجَم ، ويقصدون بذلك أن لا يحدث أي نوع من التنافر بين تلك المعطيات والبنية اللغوية الجديدة ، على اعتبار أن هاته البنية تمثل ثقافة أخرى بل حضارة لها خصوصياتها المتميزة عن حضارة النص المنبع وفي اعتقاد أحد المهتمين بالترجمة في العالم العربي، فإن تسهيل اندماج الترجمة في العصر الحالي، وهو عصر العولمة، لا يتحقق إلا من خلال مواجهة بعض الأوهام ومنها وهم الأصل بالنسبة للنص المنطلق، ووهم المدلول الواحد أيضا لأن مجال الترجمة مُعرَّضٌ دائما لحالات الاختلاف والتعدد، وإذا ما استجابت الترجمة لهذا الجانب الأخير، فإنها ليس من الضروري أن تُفرط في الخصوصية ولا أن تبتعد عن تحقيق مُثاقفَة متوازنة(*).

لذا فإن الدعوة إلى الملاءمة بين عبقريات وثقافات اللغات في فعل الترجمة يمكن أن تكون لها نتائج إيجابية، سواء بالنسبة للغة المنقول عنها أم بالنسبة للغة المنقول إليها، لأن اللغة الأولى تحقق امتدادها في اللغة الثانية واللغة الثانية تغتني بالإمكانيات التركيبية والتصويرية والثقافية للغة الأولى. إن النظر إلى النص الأصلي في سياقه الثقافي العام، سيمكن على الدوام من معرفة خلفياته اللغوية والثقافية والحضارية وسيجعل المترجم ينظر أيضا إلى النص كبنية متفاعلة العناصر، لذلك سيبتعد حتما عن القيام بترجمة حرفية، أو إذا شئنا التدقيق، سيبتعد عن تلك الترجمة الخطية التي تتناول النص كلمة كلمة وجملة جملة. هذا الإجراء يتطلب في الواقع ممارسة ترجمة

شمولية تفترض أولا أننا واعون بانتماء النص إلى بنية ثقافية أوسع وثانيا واعون أيضا بانتماء كل مكوناته إلى البنية العامة الناظمة لهذه المكونات . وفي مقابل ذلك يُفترض أن يتم التعامل مع النص الناتج عن الترجمة على أساس أنه ينبغي أن يعكس ثقافة وملامح الحضارة التي ينتمي إليها. هذا ما يمكن أن يفهم من التصور الثقافي لفعل الترجمة أيضا عند جورج ستينر George Steiner، ففي رأيه لابد من مراعاة الخصوصيات المميزة للغات والثقافات، كما ينبغي أن لا يكون لدينا تفضيل للنص المصدر ولا للنص الهدف، بل الحرص على إحداث نوع من التوازن بين النصين(3). كما أن جورج مونان دافع عن نفس الفكرة عندما اعتبر المترجِم ((صاحب رسالة، لأنه وسيط بين نظامين لغويين، بين ثقافتين و بين حضارتين»(*).

إن تحوُّل نظرية الترجمة نحو إحداث التوازن بين اللغات في الترجمة والابتعاد قدر الإمكان عن الترجمات الحرفية، لم يجعل المهتمين بالترجمة التجارية على الخصوص يتخلون عن التفكير في تطوير الترجمة الآلية التي من أهم عوامل نجاحها حصول إمكانية القيام بترجمة حرفية وخطية في آن واحد، لكن النجاح الذي أُحرز في هذا المجال لايزال محدوداً في نطاق التعامل مع اللوائح التجارية والتعليمات المضبوطة وبعض مجالات الاستعمال العلمي للغة، وأحياناً بعض المطبوعات الإدارية التي تستخدم إشارات محددة لها طابع التكرار.. إلخ. وهذا يعني أن الترجمة الآلية لا تنجح إلا مع لغة مجزأة أو بسيطة التركيب أو تعتمد على قوالب مكررة، على أن ما يسمى بالترجمة المسندة بالحاسوب traduction assistée par ordinateur تصبح ضرورية إذا تعلق الأمر بالنصوص الأكثر تعقيداً كالخطاب اليومي والسياسي وكل الخطابات غير المجزأة أو تلك التي لا تعتمد على قوالب مكررة. (المرجع المذكور).

وتبقى المشكلة الأساسية قائمة في النصوص الأدبية التي تعتمد على خرق البُنى النحوية والتركيبية، وابتكار البنيات التصويرية الجديدة،

فلا نعتقد أن هذه اللغة ستكون يوما ما في متناول أجهزة الترجمة الآلية بشكل يعتد به، لأن المسألة هنا متعلقة بمجال الإبداع والابتكار، إبداع اللغة وابتكار صورها وقوالبها على غير مثال سابق.

- خصوصيات الترجمة الأدبية:

بحثنا هذا له علاقة مباشرة بالترجمة الإبداعية التي لا يمكن الركون فيها ببساطة إلى مناهج الترجمة الآلية أو الحرفية. ونعتقد أن خصوصيات الترجمة الأدبية تتحدد انطلاقاً من الإشكاليات الأساسية التالية: غرابة التركيب اللغوي، صعوبة ترجمة الصور، تعذر نقل الإيقاع والأوزان الموسيقية:

● غرابة التركيب اللغوي:

من المعروف أن مسار الكتابة الشعرية على المستوى النحوي والتركيبي يسير دائما في اتجاه معاكس للتراكيب اللغوية والنحوية السائدة في الخطاب العادي. لذا يكون خرق المألوف وتكسير السَّنن في هذا المجال أحد دعائم التركيب الشعري. ومن الطريف في هذا المجال أن نشير إلى أن جاكوبسون قد بنى تصوره للخاصية النحوية المتميزة في الشعر على أفكار بودلير بالذات، ورأى أن إعادة توزيع المقولات النحوية في الشعر وخلق التناظرات وعلاقات التضايف بين المقاطع والعروض تكون مسؤولة إلى حد كبير عن خلق الخاصية الشعرية. وقد قال في هذا الصدد مشيرا إلى رأي بودلير:

«... ولقد سبق لبودلير أن أجاب عن ذلك مسجلا مع ﭘُو (إدكار الان) «أن الاطراد والتناظر يشكلان حاجة من الحاجات الأولية للذهن الإنساني كما أن المنحنيات المشوهة بلطف التي تبرز على أرضية هذا الاطراد، واللامتوقع والفجاءة والذهول، تشكل بدورها «جزءاً جوهرياً» من المفعول الفني أو بعبارة أخرى التَّأبلَ الضروري لكل جمال ، لكن عملنا قد وَظَّف منذ

حوالي سبعين سنة هذا التابل في الشعرية توظيفاً واسعاً تحت تسميتي التوقع الخائب أو الانتظار المحبط»[4].

ونعلم أيضا أن جان كوهن J. Cohen في كتابه بنية اللغة الشعرية قد أولى أهمية بالغة للبنية النحوية في صياغة الشعر واعتمد أيضاً على أقوال الشعراء الكبار لتعزيز قناعته بضرورة أن يلجأ الشعر إلى تكسير السُّنَن النحوية المألوفة إذا أراد أن يخلق خاصية الانزياح المسؤولة عن توليد الشعرية. وقد أورد رأي الشاعر الفرنسي رامبو الذي جاء فيه بوضوح:

«لا يكون هناك شعر إلا بالقدر الذي يكون هناك تفكير عميق في اللغة ويكون في كل خطوة إعادة ابتكار، وهذا يقتضي تصديع الأطر الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب..»[5].

ليست البنية التركيبية والنحوية للغة الشعرية مجرد بنية مضبوطة القواعد، وهي لذلك لا تحتاج من المترجم فقط أن يكون ضابطاً للنحو والتراكيب ليجد لها مقابلات مماثلة في اللغة التي يريد أن ينقل إليها النص الشعري، فالتراكيب والنحو ليسا سوى مظهرين من مظاهر اللغة الشعرية، ولذا يلزم أن يكون المترجم قادرا على استيعاب أنواع الخرق والعدول وتكسير اللغة، وبعد ذلك عليه أن يحاول البحث عن صيغ نحوية وتركيبية جديدة تكسر المعيار حتى في اللغة التي ينقل إليها النص. ومعنى هذا أن عليه أن يكون ذا مؤهلات شعرية، وقدرة كافية على المساهمة المباشرة في الكتابة النحوية الشعرية رغم أن مهمته الأولى هي ترجمة نص من لغة إلى أخرى.

● صعوبة ترجمة الصور:

المشكلة الثانية الأساسية في ترجمة الشعر كامنة في نقل الصور الشعرية من لغة إلى أخرى. فإذا كانت هناك إمكانية لتحقيق هذه المهمة بنجاح بالنسبة لكثير من الصور المألوفة، فإن العبقريات الخاصة بكل لغة على حدة تجعل من المتعذر اللجوء إلى النقل الحرفي لصور أخرى تأتي بها قرائح

الشعراء بسبب معوقات ثقافية أو لأسباب مرتبطة بالأعراف اللغوية والعادات أو الأديان الخ. لذا يضطر المترجم إلى البحث عن صور بديلة مقبولة في اللغة المترجَم إليها. وهذا يؤدي بالطبع إلى الخروج كثيراً أو قليلاً عن الصور الماثلة في النص الأصلي. كما قد يؤدي إلى احتمالات للتدليل ليس من الضروري أن تكون مماثلة لما هو موجود في النص الأصلي. والمترجِمُ في هذه الحالة ينبغي دائماً أن يكون قادراً على امتلاك سلطة إبداعية تقديرية تجعله يختار أنسب الاختيارات التي يتصور أنها قريبة من النص الأصلي، وفي نفس الوقت ينبغي أن تظهر اللغة المنقول إليها وكأنها محتفظة بصفائها من تشويش بنيات اللغات الأجنبية، رغم أن اثر هذه البنيات الجديدة قد يبدو ماثلاً في أفقها وكأنه نتاج طبيعي لتطورها الخاص أو إمكانية من إمكانيات التجديد فيها. لكل هذه نظن أن أهم صعوبات الترجمة في الشعر ترتبط بعملية نقل الصور هاته من لغة إلى أخرى. وإنتاج أي ترجمة ناجحة في هذا المجال لا يمكن مع ذلك من أن يُعفى من صفة *خيانة النص الأصلي* إلا أن الخيانة هنا هي بالمعنى الإبداعي للكلمة، ونعني بذلك أن مترجم الشعر لا يمكن أن نتصوره شخصا محترفاً لفعل الترجمة يَقْنَعُ بأن يكون مُزَوَّداً بالقواعد والآليات المدرسية، *بل ينبغي أن يكون مشاركاً في عملية إبداع حقيقية ومنصهراً بالتجربة الشعرية التي يعتزم نقلها من لغة إلى أخرى*. ولا نتصور أن يكون مترجمُ الشعر مكلفاً بمهمة في هذا المقام بل نتصور أن تأتي مبادرة الترجمة انطلاقاً من حاجة شخصية ملحة في الابتكار لديه تماثل تماماً حاجة المبدع الذي كتب القصيدة المراد ترجمتها.

ويترتب عن هذا كله أن الحديث عن نقل ما يسميه البعض جواهر النصوص الأصلية ، سواء كان ذلك متعلقا بالمعاني أم بالقيمة الجمالية، إنما هو ملاحقة شيء لم يكن أصلا محددا أو معطى بشكل تام ومباشر في النصوص. فما هو ماثل أمامنا في النصوص الأدبية المراد ترجمتها هو إمكانيات المعاني لا المعاني نفسها، كما أن الصياغة الفنية تفر من بين أيدينا ساعة إخضاعها لنظام صياغة جديدة، ويتجلى هذا الهروب خاصة على

مستوى الإيقاع والأوزان الشعرية والصور ولذا فالحديث عن مهمة للترجمة تضطلع بنقل جواهر النصوص إلى لغات أخرى(*) لا يبدو أن له موقعا واضحا في مجال الترجمة الأدبية وخاصة ترجمة الشعر.

وتحضرنا هنا بعض النماذج المترجَمة من شعر بودلير تثير حقاً كثيراً من التساؤلات، لكونها لا تقيم اعتباراً لأهمية نقل الصور من اللغة الفرنسية إلى العربية، كما أنها لا تعبر عن جهد إبداعي يقوم به المترجم في هذا المقام وهو ما يعني أن مبادرة الترجمة جاءت في سياق التكليف بمهمة لا في سياق الحاجة الشخصية للإبداع من خلال ممارسة فعل الترجمة باعتبارها أيضاً إبداعا لأن الموضوع يتعلق بالشعر لا باللغة العادية:

جاء في إحدى قصائد بودلير ضمن ديوانه أزهار الشر وعنوانها : الناقوس المشروخ La Cloche Féllée ما يلي:

Il est amer et doux pendant les nuits d'hiver
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brune.
Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette, fidèlement son cri religieux,
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente

وقد ترجم خليل الخوري هذين المقطعين كالتالي:

إنه لمر وحلو معاً الإصغاء في ليالي الشتاء،
قرب النار التي تختلج وتدخن،
إلى الذكريات البعيدة المتصاعدة بهدوء،
على وقع النواقيس الصادحة في الضباب.

طوبى للناقوس ذي الحنجرة القوية

الذي يطلق نشطا ومعافى،

صيحته الدينية بإخلاص، رغم شيخوخته،

كجندي عجوز يسهر تحت الخيمة.

فبغض النظر عن أن ترجمة هذا المقطع الشعري تحتاج إلى جهد جبار لتتحول إلى شعر عربي مقبول، فإن ما يهمنا هنا هو بالتحديد ترجمة السطر الأول من المقطع الثاني الذي عملنا على إبرازه سابقا:

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux

بقوله: *طوبى للناقوس ذي الحنجرة القوية*.

وقد تصور المترجم أن الشاعر هنا رسم صورة استعارية لناقوس هرم بحنجرة قوية، ونقل الصورة كما نرى بشكل حرفي إلى اللغة العربية التي لم نسمع فيها أبداً عن *ناقوس بحنجرة*. والواقع أن المترجم هنا وقع في خطأ مزدوج:

الأول: متعلق بقراءة المعاجم ، لأنه أخذ منها ما ليس له علاقة باللغة اليومية ولا الأدبية بل وقع اختياره على مدلول متخصص في مجال علم التشريح فكلمة gosier ليس لها معنى الحلقوم أو الحنجرة إلا في ميدان الطب وبالتحديد علم التشريح. وفي مقابل ذلك نراه قد أهمل بعض الدلالات اللغوية العادية التي يمكن أن تمنح لغته المُتَرجِمة بعداً أدبياً إذا ما وفر لها سياقا تعبيريا ملائماً: فعبارة: coup de gosier تعني صوت أو صرخة وعبارة plein gosier تعني صوت مرتفع. لذا كان في إمكان المترجم أن يستغل الدلالة الصوتية لهذه الكلمة بدل الدلالة الخاصة بحقل علم التشريح.

الخطأ الثاني: متعلق بالتكلف في نقل صورة إلى العربية غريبة كل الغرابة عنها، لأننا كما قلنا لم نألف الحديث عن ناقوس بحنجرة، فجميع الصيغ التي لها علاقة بالناقوس في الشعر العربي تكتفي باستعمال العبارات

التالية: دقُّ الناقوس، قرعُ الناقوس ،صك الناقوس. والحالة الوحيدة المرصودة في الاستعارة عند استعمال كلمة ناقوس في الشعر العربي هي التي تجعل الناقوس يؤذّن كما في قول ابن المعتز:

أيُّ حُسن تُخفي الدنانُ من الرا ح وحُسن تبديه منها الكؤوسُ

يا نديميَّ اسقِياني فقد لا حَ صباحٌ و أذَّن النَّاقوسُ

ولم يكن ابن المعتز وحده الذي أجرى هذا الاستعمال بل هناك شعراء آخرون فعلوا ذلك، مما يدل على أن الثقافة الإسلامية كانت تسمح باستخدام مثل هذه الاستعارة استجابة لمتطلبات ذاتية خاصة، لأن قرع الناقوس في الديانة المسيحية يقابله الأذان في الإسلام وهذا ما سمح للشعراء بالحديث عن آذان الناقوس.

إن عالم الاستعارة في الشعر غير محدود كما نعلم، لكن هذا لا يعني أن كل ما يخطر من أنواعها سيكون مقبولاً إجراؤه في كل اللغات. وقد بنت اللغة العربية رصيدا طويلا من النماذج الاستعارية تمت دراستها في مجالي البلاغة والنقد ووضعت أحياناً حدوداً ومقاييس لا ينبغي تجاوزها من وجهة نظر القدماء، غير أن تجربة الشعر الحديث طورت مسالك جديدة في الاستعمالات المجازية والتمثيلية تتحدى القيود القديمة. ولكن محاولات الشعراء الكبار أمثال بدر شاكر السياب والبياتي وأمل دنقل وعبدالمعطي حجازي ونزار قباني وغيرهم كانت لا تُدخل إلى العربية إلا ما يمكن أن تكون له ركيزة في الرصيد الثقافي والفكري، أو أنها تتلطف في خلق السياقات الملائمة للصور الجديدة المبتكرة. ولذلك جاءت أغلب صورهم واستعاراتهم مقبولة رغم جدتها وخروجها عن مسكوكات البلاغة العربية القديمة. ويحضرنا هنا الجهد الجبار الذي قام به نزار قباني في هذا المجال ، ففي اعتقادنا أنه من أكثر الشعراء العرب المعاصرين الذي استطاعوا أن يبتكروا صوراً غير مسبوقة في الشعر العربي واستعمل فيها أحيانا عناصر لم يفكر

أحد سابقا في أن يدخلها بهذه الطريقة إلى الشعر: وأذكر منها على سبيل المثال الصورة التالية:

إرْمي أوْراقَكِ كامِلَةً

وسَأرْضى عَن أيِّ قَرارِ

قُولِي..

انْفَعِلي..

انفجري..

لا تَقِفي مِثْلَ المِسْمار(*)

الصورة الملفتة للنظر هي الموجودة في السطر الأخير من هذا المقطع (*لا تَقِفي مِثْلَ المِسْمار*) لأنها استَعْمَلَت لفظ المسمار. وهو آخر شيء يمكن أن نتصور أن تكون له علاقة باللغة الشعرية، ومع ذلك فقد كان السياق التعبيري في هذا المقطع مهيأ لتحويل لفظ المسمار إلى وحدة شعرية دالة. وفي المقطع أيضا صورة أخرى مأخوذة من لغة الحقل السياسي ومع ذلك تم جعلها أيضا دالة بشكل شعري في هذا الحوار العاطفي الصاخب. «*ارمي أوراقك كاملةً*». ويمكن أن نضيف إلى ذلك أيضا عبارة: *انفجري* وهي واردة هنا كما نرى معزولة عن أي تشبيه مما يكسبها معنى حسيا أكبر دون أن يمنعها ذلك من أن تكون حبلى بالدلالات الإيحائية.

لذا فليس من البسيط تقبل ترجمات شعرية حرفية في الشعر لا تراعي تطوير الاستعارة من داخل الممارسة الشعرية العربية، حتى وإن تم استغلال عناصر صور خارجية قادمة من لغات أخرى وبمعنى آخر ينبغي تكييف الصور الشعرية الغربية لتتلاءم مع البيئة الثقافية العربية وذلك بخلق سياقات مناسبة لها أثناء القيام بالترجمة. وهذا يدعونا دائماً إلى القيام بترجمة تراعي البُنى العامة للنصوص الشعرية التي نقوم بترجمتها من أجل

امتلاك القدرة على خلق بنى عامة في النص العربي المراد اعتباره مقابلاً للنص الأصلي.

● تعذر النقل الموسيقي:

أكبرُ مشكلة تواجهنا في ترجمة الشعر على الإطلاق هي مسألة ترجمة النظام الموسيقي. وهذا الجانب هو الموقع الفعلي الذي يتم فيه اقتراف *«الخيانة الكبرى»* إذا صح التعبير في عملية الترجمة في شبه توافق عام مسكوت عنه بين جميع المترجمين. وكثيراً ما نقف على بعض المحاولات المثيرة للتساؤل عندما نجد بعض المترجمين يتكلفون مشاق بالغة لترجمة أبيات شعرية غربية قائمة على أوزانها الخاصة بإفراغها في أحد البحور الشعرية العربية التقليدية المعروفة. وكثيراً ما يحدث ذلك بالطبع على حساب الدلالات والصور الشعرية، إن تصيُّد الأوزان في النص العربي البديل يقود تلقائياً إلى التضحية بكثير من العناصر الأصلية التعبيرية والدلالية. وإذا تم الحرص على العناصر الدلالية، فإنه في المقابل لابد أن تكون ترجمتنا عرضة للتضحية بالجانب الموسيقي للنص الأصلي واستبداله ببنية موسيقية مرتجلة أو فيها كثير من الثغرات تجعلها أقرب إلى النثر منها إلى الشعر. هذا ما جعلنا نقول سابقاً بأن حل مجموع إشكالية ترجمة الشعر متوقف على امتلاك المترجم أولا وقبل كل شيء ملكة إبداعية حقيقية، ومعرفة بالإيقاعات الموسيقية. والتمكّن من إنتاج نص شعري في اللغة المترجم إليها لا يقل إبداعاً عن النص المترجم(*). على أن مقياس النجاح في هذه المهمة لا يكون دائماً بمقارنة حرفية بين النصين، بقدر ما يكون بمدى قدرة النص الجديد على فرض نفسه في الثقافة المترجم إليها، بحيث يتمكن من إثارة اهتمام أكبر عدد ممكن من القراء والنقاد الذين يستقبلونه ويتداولونه ويعترفون بقيمته الفنية والدلالية على السواء.

وعلى العموم فترجمة الشعر محفوفة بكثير من المزالق ولا سبيل إلى

التغلب عليها إلا بواسطة عمل يتدخل فيه المترجم بقدرته أيضاً على إبداع الشعر، في الحدود التي يسمح بها فضاء القصائد المترجَمة. وقد قيل عن صعوبة ترجمة الشعر ما يلي:

«... بينما فلسفة سبينوزا هي فلسفة سبينوزا إذا ما شرحها أحد تلامذته، وتبقى رواية تولستوي رواية تولستوي حين تترجم ، والحكاية الخرافية حكاية خرافية كائنا ما كان راويها، فإن إعادة سبك القصيدة رغم أنه يقدم نفس البيانات التي قدمها الأصل لا تبقى القصيدة نفسها بل ربما لا تبقى قصيدة إطلاقاً»[6].

وخلاصة القول إن ترجمة الشعر هي أبعد ما تكون عن مجرد الاستجابة للوصفات والنصائح الخاصة الماثلة في القواعد المدرسية للترجمة، كما أنها أبعد من أن تكون مجالاً لممارسة مهنة أو حرفة، إنها عمل إبداعي بالدرجة الأولى قبل أن تكون مجالاً لتطبيق الدروس المدرسية التي تلقيناها عن الترجمة. وهذا ما أراد الإشارة إليه رومان جاكوبسون بالتحديد عندما رأى أن الشعر، انطلاقا من تعريفه الخاص، لا يقبل أن يخضع لفعل الترجمة. كلُّ ما في الأمر أننا يمكن أن نقوم بنقله بطريقة إبداعية[7].

ورغم قلة الدراسات الخاصة بترجمة الشعر في العالم العربي فإننا نجد بين الحين والآخر بعض التأملات و الملاحظات المفيدة في هذا الصدد. ونشير هنا إلى إحدى الدراسات التي ألمحت إلى إشكالية ترجمة الإبداع الروائي والشعري مع إرجاع صعوبة ترجمة الشعر إلى العوامل التالية[8]:

- الشعر خطاب ذاتي الإحالة
- مرجعيته غير محددة
- يتداخل فيه الدليل بالمدلول
- يقوم أساسًا على الكثافة الدلالية.

- نحو منهجية جديدة لممارسة ترجمة الشعر:

وسنحاول في كتاب نعده قريباً للنشر أن نقرب فعل الترجمة الشعرية من الناحية المعرفية، لأننا انطلقنا من النماذج الموجودة لترجمة بعض قصائد بودلير كما سنحاول المقارنة بينها ومناقشة الاختيارات الماثلة فيها وتعليل توافقها أو عدم توافقها مع النصوص الأصلية استناداً إلى معايير نحوية وسياقية ومعرفية وثقافية وجمالية(*). إلا أننا رغم كل شيء احتفظنا على الدوام بالتشديد على أهمية المبادرة الإبداعية في فعل الترجمة، وهذا ما دفعنا إلى إعطاء بدائل خاصة بنا باعتبارها مساهمة في الترجمة الإبداعية. وهدفنا من كل هذا هو خلق منهجية جديدة في الترجمات العربية للشعر المكتوب بلغات أخرى وفي مقدمته الشعر الفرنسي. ونشير إلى أن هذه المنهجية تعتمد أساساً على ضرورة جعل الترجمة التحليلية traduction analytique حاضرة في حقل ممارسة الترجمات العربية. وتأتي أهمية هذا النوع من الترجمة من كونه يحاول إرساء دعائم معرفية لتطوير ترجمة الإبداع بشكل خاص، وحينما نقول دعائم معرفية فإننا نقصد تجاوز المعايير المدرسية والشكلية التي تقدم عادة في دروس الترجمة سواء في المدارس أم في معاهد الترجمة الحالية في العالم العربي[9].

على أن الترجمة التحليلية لا تقف عند حدود التحليل المعرفي بل تقترح أيضاً الوقوف على نماذج الترجمة من حيث جوانبها الإبداعية وابتكاراتها الفنية والتدليلية. لذا فمُمارِس الترجمة التحليلية المقارنة على سبيل المثال لا يمكن أن يعفي نفسه من تقديم جهده الخاص أي إعطاء بدائل تعكس ممارسته الإبداعية في حقل ترجمة النماذج المدروسة. وهذا بالتحديد ما حاولنا القيام به في هذا الكتاب المزمع نشره لاحقا، فبعد أن قدمنا تحليلات دقيقة ومقارنات داخلية بين المقترحات الماثلة في نماذج من ترجمات بعض قصائد الشاعر الفرنسي بودلير، بيَّنا ما يوجد بينها من تفاوت وما يعتريها من مشاكل أو ما يميز بعضها عن بعض من حيث الاستجابة لحاجيات

الإبداع الشعري في الثقافة العربية، ثم أوضحنا من جهة أخرى أن تطوير ممارسة الترجمة لا يمكن الاكتفاء فيه بهذا الجانب التحليلي وحده، فلابد من الانتقال إلى تقديم البدائل الإبداعية الممكنة . وهكذا تصبح ممارسة الترجمة التحليلية المقارنة فعلا نقديا ومعرفيا وإبداعيا في نفس الوقت.

ولا شك أن تحويل الترجمة إلى ممارسة نقدية وإبداعية هو نوع من المزاوجة بين توظيف آليات المناهج النقدية ونخص بها التحليل البنائي والأسلوبي والسيميائي والتأويلي، فضلا عن آليات المقارنة والاستدلال والاستنتاج وبين توظيف القدرات الإبداعية الخاصة بالمترجم وما يمتلكه من مهارات خاصة في استيعاب شاعرية النصوص المترجمة ونقلها إلى مجال اللغة الحاضنة دون أن تفقد أيا من قدراتها الجمالية والتعبيرية والدلالية المحتملة.



الهوامش

1) كان هذا هو شعار شيشرون Cicéron (ماركوس توليوس شيشيرون) (43 ق. م) انظر ما ورد في دراسة: Jacqueline Guillemin-Flescher وعنوانها: Traduction, Prise de vue. Universalis 2000، سنعتمد على هذا المصدر في كثير من الآراء الواردة حول قضايا نظرية الترجمة، لأهمية ما ورد فيه.

2) المرجع السابق انظر دائماً مادة Traduction في موسوعة: Universalis 2002.

❖) د. رشيد برهون: *الترجمة ورهانات الثاقفة والعولمة*. مجلة عالم الفكر عدد: 1. مجلد 31. يوليو سبتمبر 2002 .ص: 171.

3) انظر أيضا ما ورد في دراسة: Jacqueline Guillemin -Flescher وعنوانها: Traduction , Prise de vue. Universalis 2002.

❖) جورج مونان: *القضايا النظرية للترجمة*. ترجمة عبدالرحمن بودرع. مجلة ترجمان. منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة. طنجة. مجلد 4. عدد: 1 أبريل. 1995ص: 13.

4) رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية. انظر إلى المبحث الخاص بـ: شعر النحو ونحو الشعر. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر ط: 1، 1988 ص: 83.

5) J. Cohen: *Structure de Langage Poétique*. Flammarion/ 1978. p: 174.

❖) هذا ما ذهب إليه أحد الباحثين في مجال الترجمة، وهو رضوان العيادي حين كتب مقالاً قصيراً معتمداً على بحث غربي بعنوان: Pour une théorie de l'essence de la traduction. وهو بحث يندرج كما يبدو في نطاق نظرية الإبلاغ التقليدية التي تقضي بأن يكون المتلقي قادرا على إدراك الرسالة المبعوثة من الباث كما أراد أن تدرك. وهذا يعني أن مقصدية الباث هي التي تتحكم في طريقة فهم الرسالة من قبل المستقبل، بل إن المستقبل سيكون قادراً على الإمساك بجوهر النص الأصلي وإفراغه في نص لغة أخرى. (من أجل نظرية حول جوهر الترجمة. رضوان العيادي. مجلة ترجمان. منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة. طنجة. مجلد 4. عدد: 1 أبريل 1995. ص: 55).

❖) نزار قباني ديوان: *قصائد متوحشة قصيدة: اختاري*. ط: 1، 1970. ص: 8.

❖) انظر أيضاً الإلحاح على أن يكون مترجم الشعر شاعراً وعارفاً بالأوزان الموسيقية في مقال: المنصف الجزار: *الترجمة الأدبية*. ضمن كتاب: *الترجمة ونظريتها*. بيت الحكمة. قرطاج. تونس. 1989. ص: 136.

6) كريتوفر كودويل: *الوهم والواقع، دراسة في منابع الشعر*. ترجمة توفيق الأسدي. دار الفارابي 1982. انظر القسم السابع بعنوان: *خصائص الشعر* ص: 135.

7) Roman Jakobson: Aspects linguistiques de la traduction. voir Essais de linguistique générale Ed Minuit.1967. p: 86-87.

8) انظر محمد عجينة : الترجمة الأدبية من خلال بعض التجارب. ضمن كتاب: الترجمة بين المعادلة والتوافق (أعمال ندوة دولية بتونس) منشورات المعهد العالي للغات 2001. ص: 18-19.

❖) لا نرى فيما بذله د. سعيد علوش في كتابه: *شعرية الترجمات المغربية* من جهد في قراءته «التفكيكية» لترجمات بعض قصائد بودلير ما يمكن أن يفيد كثيراً دراستنا، وذلك لأن البحث الإحصائي المُقارن الذي طبقه بقي في حدود المقابلة الهيكلية بين

الأصل ومختلف الترجمات، مع وضع بعض الملاحظات العامة المقتضبة دون ملامسة محتوى النصوص ومظاهرها التصويرية. والواقع أن ما قام به الباحث هو جرد *للوحدات المعجمية* في النص الأصلي ومقارنتها بما جاءت به الترجمات العربية. (انظر الكتاب المشار إليه. منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة. طنجة 1991 .انظر على الأخص الصفحات التالية 252-253-254) وذلك لأخذ فكرة واضحة عن منهج الباحث. ومن الملاحظ أن المنهج الإحصائي الصارم المتبع في هذا الكتاب يبتعد كثيرا عن المنظور الذي كان الباحث قد رسم معالمه في كتاب سابق له بعنوان: *مكونات الأدب المقارن في العالم العربي*. ففي قسم خاص بالترجمات الأدبية بين المثاقفة والمقارنة ألح على أن الترجمة الأدبية ليست مجرد إعادة إنتاج، بل هي *إعادة إبداع* تعمل في نص الأدب المستقبل دوراً هاماً كما تقوم بإثارة دور المثاقفة، ثم إن حضور الآخر في النص الأدبي الجديد هو حضور للاختلاف وللأدب الإنساني والعام.. إلخ (انظر كتابه: مكونات الأدب المقارن في *العالم العربي*.. الشركة العالمية للكتاب. وسوشبريس. ط: 1. 1987 ص: 264) وهذا التصور يقتضي في الواقع أن تكون المقارنة شاملة *للمحتوى* والبنية العامة للنصوص وكذا للصور والأخيلة والبناء الموسيقي إلخ، وهذا بالذات ما نريد التركيز عليه في دراستنا هاته. وقد نستفيد من المقارنات التفصيلية اذا دعت الضرورة إلى ذلك، لكن في نطاق الاهتمام بالصور والمضامين والتراكيب.

9) يحق لن أن نتساءل هنا مثلا عن حجم الاهتمام بالترجمة الأدبية في إطار أنشطة هيئات ومؤسسات التعريب المتخصصة في العالم العربي. فالمطلع على هذا الجانب سيجد أن هذا التخصص موكول إلى الجامعات والمجهودات الفردية. والجانب المتعلق بترجمة الإبداع وخاصة الشعر بالغ المحدودية. ومعظم المجهود الموجود موجه لتعريب برامج التعليم والتخصصات العلمية ومن بين 960 معجما نجد 15. فقط تهتم بالأدب عامة. انظر د. ممدوح محمد خسارة: *التعريب مؤسساته ووسائله*. الدار المتحدة ومؤسسة الرسالة. بيروت. ط: 1، 1999 ص: 71.



موت المؤلف

وآفاق التأويل

موسى ربابعة

في سياق النقد الأدبي وممارسة القراءة والتأويل باتت كلمة موت تتكرر في مستويات مختلفة وعلى كل صعيد مثل: موت الحضارة، وموت الشعر، وموت الأيديولوجيا، وموت الواقع، وموت الأدب، وموت النقد، وموت المؤلف، فإذا كانت هذه العناصر في مجملها مهيأة للموت، فكيف يمكن أن نتعامل في تحليل الخطاب إذا ما أضفنا إلى هذه السلسة أو إلى هذه الحلقة موت القارئ، لا مندوحة عن القول من أن عمليات القراءة والتأويل التي تعد استراتيجية واضحة في الممارسة النقدية قد أصابها كثير من التشويش والخلط. فموت البطل المؤلف جعل ما كان ثانوياً وهامشياً يلد من جديد وهو القارئ، وإذا كان النقد الحديث قد سعى إلى تهميش الذات على أنها مالكة للنص الأدبي ومنتجة له، فإنه أبرز عدة أنواع من المؤلفين وبخاصة في مجال الدراسات السردية، فظهر المؤلف الحقيقي والمؤلف الافتراضي إلى جانب القارئ الحقيقي والقارئ الافتراضي.

ليس هناك من نص يتخلق من العدم، فالنص أي نص لابد أن يرتبط بمؤلف، فالمؤلف إنسان من لحم ودم سواء أكان معروفاً أم مجهولاً، والنص يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمؤلفه سواء أكان هذا المؤلف مؤلفا فردياً أم مؤلفاً جماعياً أم يكتب باسم مستعار، وكذلك تغدو مقولة موت المؤلف قضية بحاجة إلى إعادة نظر وإعادة قراءة في ضوء معطيات النقد الحديث.

ويرتبط مفهوم المؤلف بالإلهام والأداء والفردية أو الذاتية وبالأسلوب وبالقصدية وبحقوق النشر، مع وجوب مراعاة التطور الذي تجسد في الدراسات النقدية التي حاولت التمييز بين المؤلف والكاتب، فمن هو المؤلف؟ إنه الذي ينشئ النص وينميه ولذلك يمتلك معنى حقوقياً ويصبح صاحب حق، وصاحب سلطة، وصاحب الكلمة التي تمنحه الهيمنة.

تتمحور هذه الدراسة حول أربعة منطلقات أساسية تكتسب فيها المقاربة النقدية عملية الكشف عن المؤلف ودوره في عمليات التأويل وإجراءاتها، ولذلك فإن الغاية المنشودة تبدو هنا بحاجة إلى إعادة نظر في الدراسات النقدية وتطورها. وأول هذه المتطلبات هي سلطة المؤلف وسلطة النص وسلطة القارئ وعودة المؤلف.

أولاً: سلطة المؤلف:

شهدت استراتيجيات قراءة النصوص الأدبية في حركتها التطورية مواقف مختلفة ومتباينة من المؤلف وأولت بعض الدراسات النقدية اهتمامها للمؤلف لفترة زمنية طويلة، وجعلته محور العملية الإبداعية والنقدية ومركزها، فالدراسات النقدية الكلاسيكية والرومانسية على وجه الخصوص جعلت المؤلف محورها الأساسي، ومن هنا فإن المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية والثقافية والدراسات السيرية قد عززت ما يمكن أن يسمى بسلطة المؤلف[1]، فالنقد التاريخي يكرس شخصية المؤلف ويجعلها المحور الذي تدور حوله الدراسة، وقد تمثل مثل هذا في ما فعله سانت بوف وهيبوليت تين، وعمد بعض النقاد العرب إلى معاينة الأدب في ضوء معايير النقد التاريخي كما فعل طه حسين في كتبه (مع المتنبي) «وذكرى أبي العلاء» و«حديث الأربعاء» والعقاد في (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي).

وقد اعتنى هذا النقد بسيرة المؤلف وظروف حياته وعصره، وتيارات بيئته، وكذلك كان النقد التاريخي نتاجاً لتطورات القرن التاسع عشر في التاريخ وعلم الحفريات، وفقه اللغة، وقد سعت التاريخية كطريقة لقراءة النصوص إلى ترسيخ السياق التاريخي للنص، والبحث عن مصادره التاريخية وتأثيراتها عليه ووضع النص في مكانه من حياة المؤلف. وبتعبير آخر حولت التاريخية العمل الأدبي إلى وثيقة تاريخية، وتكمن أهميته الرئيسة ومعناه الحقيقي في وصفه فترة زمنية معينه ووضعه في حياة المؤلف»[2].

وساهم المنهج الاجتماعي في تكريس دور المؤلف في خدمة القضايا الاجتماعية، إذ تحولت النظرة إلى الأدب على أنه ظاهرة اجتماعية، مما جعل المؤلف يمتلك سلطته ودوره في قدرته على التعبير عن قضايا المجتمع، وتطور هذا النقد عند كل من لوكاتش ولوسيان جولدمان[3].

وجعل النقد النفسي المؤلف محور دراسته، وبدلاً من الاعتناء بالنص جعل المنهج لاوعي المؤلف هو الأساس، ففي هذا المنهج يعد الأثر وسيلة لإدراك كيان غريب عنه وهو بذلك يغدو منهجاً لا يحيد عن السبيل التي اختطها النقد الذي يوظف كل الوثائق لإعادة بناء حياة المؤلف ولتحديد معالم شخصية. ولذلك لم يعد هذا المنهج مجديا لأنه يتجاوز دراسة الأثر إلى الاعتناء بصاحبه وبلاوعيه[4].

لقد تربع المؤلف منذ أرسطو على عرش النص حتى بدأت أركان هذا العرش تهتز تدريجياً مع مطلع القرن العشرين، فالمؤلف هو صاحب النص الأدبي ومالكه منذ ولادته، فهو المالك الأوحد، ولا يجوز للقارئ أن يقرأ النص إلاّ كما يريده المؤلف، وعلى القارئ أن يتغلغل في النص ليكشف أو لينير تجربة المؤلف، فكل شيء في النص يتمحور أو يتمركز حول شخصية مؤلفه، فهو المركز وكل شيء آخر يغدو أمراً ثانوياً، فالمؤلف إنسان أعرف بمكونات النص ومكنوناته. إن تسييد الكاتب ومنحه السيادة المطلقة خضعت لها التجربة النقدية منذ نشأتها وحتى عهد قريب، ولكن هذه السيادة أفضت بالمؤلف إلى الإلغاء والإقصاء لأن المؤلف لا يشكل القطب المركزي في عملية القراءة، فهو أحد أقطاب ثلاثة المؤلف، والنص، والقارئ، والسؤال الذي تتغيا هذه الدراسة أن تجيب عنه هل ثمة تأويل لحظة إقصاء المؤلف أو إلغائه.

ثمة نصوص في التراث الأدبي الإنساني لم يتوافر لها أن ترتبط بأسماء مؤلفيها وخضعت لدراسات نقدية تعاورتها أقلام النقاد دون سؤال عن هوية المؤلف، وظروف حياته وعلاقته بالنص، وليس هناك من شك في أن معاينة سيرة المؤلف لابد أن تقدم بعض الإضاءة عن معنى النص، ولكن هنا

ينبغي القول إن الاهتمام لا ينصب على عملية التأويل، حتى إن بعض أصحاب فلسفة التأويل حاولوا أن يقيموا علاقة أكيدة بين المؤلف والعمل مثال ذلك فليلهم دلتاي، الذي أشار إلى مصطلحي الخبرة والفهم وقال بحتمية العلاقة بين المؤلف ونصه[5].

ولكن عملية التأويل لا يمكن أن تكون تامة إذا ما اقتصرت على مثل هذه العموميات والفرضيات، إن الافتراض بوجود تطابق كامل بين العمل الأدبي وبين حياة مؤلفه شيء لا يقود إلى اكتمال دائرة التأويل، وإنما يغدو محاولة بسيطة لفهم حياة الكاتب من نصه وليس لفهم النص، وفي ضوء هذا التصور فإن التأويل لا يمكن أن يتحقق بهذه الطريقة القاصرة عن تناول النص؛ لأنها اهتمت بالاشتغال على حياة المؤلف وقصديته، وهي لا تعد قراءة قائمة على التأويل وإنما قراءة قائمة على محاولة فهم المؤلف، ولذلك شاعت عبارات كادت تهيمن على رؤية المشتغلين بالأدب، وذلك في البدايات الأولى وبخاصة في النقد الأكاديمي، تلك العبارة التي كانت تقول: (حتى تفهم بلزاك عليك أن تعرف عاطفته وحياته)[6].

وترتبط بهيمنة المؤلف هيمنة قصديته، فالبحث عن قصدية المؤلف كانت إجراءً نقدياً يهدف إلى الكشف عن نيته ومراميه من نصه، ووظيفة الناقد تتجسد في الوصول إلى هذه النية أو القصدية ولذلك فإن المقاربة النقدية تتم بالوصول إلى مقصديه المؤلف دون الوصول إلى مقصدية النص. ولذلك فإن النص مثله مثل المؤلف يحمل هو الآخر بين ثناياه مقاصده ونواياه، إذا كان ذلك كذلك فإن النص يغدو أحادي المعنى، ومن هنا يسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى تثبيت معنى النص، وعندما يكون للنص معنى واحد، فإن ذلك يعني في الوقت نفسه أن للنص قراءة واحدة ومن هنا يصبح إعلان موت النص إعلانا مسوغاً.

إن التركيز على المؤلف يؤدي إلى إغفال النص، الذي هو محور العملية النقدية، ومن هنا ظهرت اتجاهات جديدة وأزاحت المؤلف وألغت دوره، وهذا يقود إلى الجزء الثاني من هذه الدراسة وهي سلطة النص.

ثانياً: سلطة النص:

لم يعد المؤلف مركز النص، وإنما تم التعامل معه على أنه أدى دوره بمجرد فراغه من نصه، وانكب الدارسون على النصوص يجعلونها المركز كما فعل أصحاب النقد الجديد والشكلانيون والبنيويون ونقد ما بعد البنيوية. لقد وقف أصحاب النقد الجديد بشكل حازم وصارم في وجه ما يعرف بقصدية المؤلف ونيته: «فالاتجاهات الألسنية والأسلوبية والبنيوية الجديدة هي التي أعطت السلطة المطلقة للنص، وأهملت أو كادت تهمل معظم الجوانب الأخرى الخاصة بالإبداع الأدبي كدور القارئ والمبدع والظروف الاجتماعية والمرحلة التاريخية والدلالات السيكولوجية والأيديولوجية والفلسفية وغيرها»[7].

إذا كانت حركة النقد الأدبي التقليدي متمسكة بمقاصد المؤلف فإن الشكلانيين تجاوزوه ونسفوا الأسس التي تقدم عليها المقاربة النقدية التقليدية من خلال اعتمادهم الأساسي على لغة النص، وتمييز هذه اللغة عن اللغة العادية أو المألوفة، فأصبح المؤلف خارج النص ولا دور له في قراءته أو تأويله؛ لأن مهمته انتهت مجرد فراغه من كتابة نصه ومن هنا انصب الاهتمام على العينة اللغوية التي يتشكل منها النص، وقد ركزوا على النص وقادهم هذا إلى أن يعاملوا الأدب بوصفه استعمالاً خاصاً للغة يتحقق لها التميز بانحرافه عن اللغة العملية المشوهة، وتستعمل اللغة العملية لتحقق أفعال اتصالية بينما لا تمتلك اللغة الأدبية أية وظيفة على الإطلاق، وتقتصر على جعلنا نرى الأشياء رؤية مختلفة[8].

لم يعتن الشكلانيون بالسيرة الذاتية ولا بالتأملات النفسية والفلسفية والتاريخية والاجتماعية في دراسة الأدب، وإنما جعلوا القراءة موجهة إلى لغة العمل الأدبي بمعزل عن السياقات الأخرى، ولذلك لم يعد الالتفات إلى المؤلف أمراً اضطرارياً وإنما صار المؤلف مثل الصانع الذي ينتهي دوره عندما يقوم بآخر عمل في هذه الصناعة، وإذا كان النقد الشكلاني قد ألغى أي دور

للمؤلف، فإن أصحاب النقد الجديد تجاوزوا ما كان النقد التقليدي قد اعتمده واتخذه أساساً لمعاينة النصوص وفحصها، فالنقد الجديد لا يلتفت إلى سيرة المؤلف ولا يبحث في هدفه وغايته، ولذلك تبنى النقد الجديد فكرة الاشتغال على النص بوصفة كياناً قائماً بذاته دون الحاجة لأي شيء خارجه. ولذلك تحدث هؤلاء النقاد عن المغالطة المقصدية (DER INTENTIONALE FEHISCHLUSS)، وقد نشر ويمزات وبيردسلي مقاله تحت هذا العنوان بينا فيها عكس ما كان شائعاً في عصرهما من اهتمام بسيرة المؤلف، فقصدية المؤلف لا يمكن أن تعرف، وهي معيار لا يجوز الاعتماد عليه في الحكم على النصوص[9].

ومن هنا أصبح المؤلف خارج نصه، وأن المعنى منوط بالنص وليس بالقارئ ولذلك فإن القارئ عليه أن يدخل عالم النص ويفهمه من الداخل، وهذه استراتيجية من استراتيجيات القراءة عند أصحاب النقد الجديد الذين حولوا النص إلى صنم على حد تعبير تيري إيغلتون، فالقصدية في النقد الجديد تدور حول قصدية النص ولا تدور حول قصدية المؤلف.

لقد سعت البنيوية إلى علمنة الأدب، والنظر إلى النص على أنه بنيه لغوية مغلقة، وصار المؤلف ضحية، لأنه يظل خارج اللعبة تماماً، ويصبح النص دون هوية، وإنما هويته كامنة في بنيته اللغوية المغلقة أو ما عرف بسجن اللغة. وهنا تتنافى النزعة ضد المؤلف في انبثاقها من النزعة التدميرية للإنسان، وقد تتوج مثل هذا الصنيع على يد رولات بارت بعد أن أعلن الموت الرسمي لمؤلف عام 1968 أي في بدايات تحوله من البنيوية إلى التفكيك.

انطلق بارت من إعلانه الشهير لموت المؤلف ليجعل النص عالماً بلا حدود، فهو تناص وكتابة مضاعفة لا ينشئها المؤلف، وإنما هو مجرد جامع لها، وقد أزاح بارت المؤلف ليحل محله الناقد الذي يحدد المعنى، وينتج لغة خاصة به، فالمؤلف ما قبل نصي، فإذا كانت الشكلانية والنقد الجديد قد استبعدنا المؤلف ولم تقولا بموته فإن البنيوية أعلنت نهايته، ولا شك أن موت

المؤلف تزامن مع موت الإنسان وموت الذات، إذ إن هذا الموت جاء نتيجة المنهج البنيوي العلمي ،ولعل ليفي شتراوس، قد قنن هذا الموت حين قال: «إن هدف العلوم الإنسانية ليس بناء الإنسان وإنما تذويبه»[10]، لقد اعتمد بارت التركيز على مفهوم الكتابة بدلاً من التركيز على المؤلف، فقد بدأ مقالته بسؤال مقتبس من بلزاك من يتحدث هنا؟ ووجد بارت أنه لا إمكانية للإجابة عن السؤال، لأن الكتابة تدمر كل صوت، وكل أصل، إذ إن الكلمة المكتوبة تنفصل عن مالكها على النقيض عن الكلام الذي يرتبط بقائله، ارتباطاً وثيقاً، وما يتبقى هو الكتابة ذات اللونين الأسود والأبيض[11].

إن إقصاء المؤلف وعزله عن نصه قد أدى إلى طمس السلطة و تجريده منها، فاللغة هي التي تتحدث والمؤلف يقع تحت هيمنة الكتابة والقارئ. فالمؤلف يعيش قبل النص أما الكاتب فهو يكون في اللحظة نفسها التي يوجد فيها النص، ويكون موجوداً أثناء عملية الكتابة وقد حاول فوكو في مقاله (من هو المؤلف) أن يبين أن المؤلف يرتبط بمفهوم القوة والسلطة ويختلف عن بارت في أن موت المؤلف سيترك فراغاً لابد أن يملأه مفهوم آخر ليتأكد من حتمية موت المؤلف إلى الأبد، فهو لا يكتفي بمجرد إعلان موت المؤلف، وتكرار مثل هذا الإعلان، بل لابد من تتبع الفجوات والصدوع التي نجمت عن انسحاب المؤلف من الخطاب الثقافي عامة... ومن غير هذا يرى فوكو أننا نخادع أنفسنا ونكتفي بالإعلان فقط، بينما المؤلف يتمتع بصلاحيات وامتيازات الأمر والنهي، أما بارت فوقع فيما حذر منه فوكو، خاصة أن بارت قد قلص المؤلف إلى ضمير لغوي ورقي[12].

وبهذا يكون موت المؤلف إعلاناً عن ولادة القارئ التي جاءت على حساب المؤلف. وقد سعت التفكيكية أيضاً إلى نفي المؤلف بعد أن ألغت سلطته وقصديته، كما أنها ألغت سلطة النص، ولم يبق لها سوى اللغة وهي لغة اللعب الحر واللانهائي، إنها لغة اللادلالة، «وفي غيبة المؤلف بعد إعلان موته رسميا وغيبة القصدية سواء أكانت قصدية المؤلف أم قصدية النص ومع سحب الاعتراف بمركز الأصالة المرجعي بكافة صوره وأشكاله لا يتبقى أمام

الناقد التفكيكي من النص إلاّ اللغة لكنها اللغة التي حرمت القدرة على الدلالة أو تحديد المعنى[13].

ويغدو النص عند التفكيكيين منفتحا لتعدد القراءات التي تتأسس على الحضور والغياب والاختلاف والتعدد والإرجاء، ولذلك غدت التفكيكية استراتيجية في تحليل الخطاب أو الأثر من وجهة نظر أن كل ممارسة نقدية لنص ما هو إلا إساءة للقراءة، فالنص متعدد القراءات، وإذا كانت البنيوية والتفكيكية قد ألغيتا المؤلف والنص فإن ذلك يقود إلى السلطة الثالثة وهي سلطة القارئ.

ثالثاً: سلطة القارئ:

لقد تحول القارئ في نقد نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ من صاحب دور هامشي إلى صاحب الدور الأساسي، فقد حل محل المؤلف ومحل النص في آن واحد، وفي ضوء هذا التصور فقد أعلن بارت أن ميلاد القارئ يجب أن يكون عن حساب موت المؤلف[14].

فثنائية الموت والميلاد قد أدت إلى إزاحة المؤلف وولادة القارئ، وإذا كانت البنيوية ترى في النص عالماً مغلقاً وبنية لغوية مقفلة مستقلة عن مرجعياتها سواء أكان المؤلف أو المجتمع، فإنها حصرت وظيفة الناقد في الكشف عن نظام النص وقوانينه الداخلية، ولذلك تغدو وظيفة القارئ متمثلة في إبراز شيفرات النص وأنساقه المختلفة، وليس له الحق في أن يضيف شيئاً من عنده .

إن القارئ كان ذا حضور مهمش ومقزم في نظريات الأدب الكلاسيكية، لكن نظريات التلقي والتأويل حولته إلى مؤلف للنص ومنتج له. بعد أن أكدت موت المؤلف الحقيقي، وفي ضوء هذه المعطيات انتقلت السلطة إلى القارئ، وأصبح المهيمن على النص، حتى إن النص أضحى لا وجود له دون قارئ يستطيع أن يخلق المعنى .وقد تخلص القارئ من كونه متلقياً سلبياً

أو مستهلكاً يقع تحت سلطة النص إلى أن اصبح هو البديل الحقيقي للمؤلف. ومن هنا أصبح النص مفتوحاً على قراءات متعددة لا يمتلك دلاله واحدة وإنما صارت دلالاته متعددة ومتشعبة إلى حد كبير، وظهر أصناف من القراء مثل: القارئ الضمني والقارئ المرتقب أو القارئ العمدة، والقارئ المثالي، والقارئ غير البريء.

وقد تولد نقد استجابة القارئ عند إيزر من تأثره بظاهرية رومان إنغاردن الذي اعتمد عليه اعتماداً واضحاً ورأى أن القراءة عند إنغاردن تسير باتجاه واحد من النص إلى القارئ وليست ذات اتجاهين. أي أن نظرية إنغاردن تحول القراءة إلى عملية إكمال أو ملء لا تسمح بأي نوع من التبادل بين القارئ والنص[15].

لقد سعى فولفغانغ إيزر إلى جعل القارئ يحتل مركزية أساسية في عملية القراءة غير المنتهية التي لا حدود لها، ومن هنا يصبح القارئ سيد الموقف لا ينازعه منازع، (ويتشكل التأويل في حركة دائرية يغيب عنها المؤلف الحقيقي، وهذه الحركة الدائرية تبدأ حين يتناول القارئ نصاً ما فتقوم إشارات النص الصريحة بعمل العناصر المرشدة وتحرضه على تشكيل توقعات خاضعة لما هو ظاهر، تتغير بمجرد عرضها على خلفية القارئ الثقافية الرافدة وتجربته الحياتية، ثم ترجع هذه التغيرات المتغيرة لملء الفجوات ضمن شروط يحددها الواضح من النص، وهكذا تظل توقعات القارئ دائماً في حالة تجديد وتعديل مستمر يتناسب مع تحريضات النص الصريحة، فتتكون بذلك دائرة لا تعود بنا إلى نفس نقطة البداية وتكون النتيجة نص جديد)[16].

إن القارئ لم يتحول إلى صانع للنص فقط، وإنما تحول إلى صانع لمعنى هذا النص أيضا، وقد احتل القارئ في نظرية التلقي عند ياوس أهمية كبيرة من خلال الاعتماد عن أفق التوقعات والمسافة الجمالية وتغير الأفق أو اندماجه، ومع أن نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ تركز على دور القارئ فإن مقولات إيزر قد أفضت إلى ما يسمى بفوضى التأويل، لأن التأويل يعد

حركة دائرية لا يستقر لها قرار، وفي ضوء هذه العملية فإن المقولات التي تعنى بالقصدية لم يكن لها مكان في هذا التأويل باستثناء ما جاء به هيرش، وبانتفاء القصدية باعتبارها المعنى الذي يريد نص ما توصيله نتوغل خطوات داخل التيه بعد أن أصبح معنى النص بل وجوده ذاته يحدد وعي القارئ به كل قارئ به[17].

رابعاً: موت موت المؤلف:

هناك معطيات كثيرة أدت إلى إعادة الهيمنة إلى المركز بعد أن أقصته ودحرته وأعلنت موته، إن فلسفة موت الإنسان وإعلان تدمير الذات كانت وراء موت المؤلف ولكن هناك ارتداداً إلى المؤلف لأن النصوص لا يمكن أن تتولد من فراغ أو من لا شيء ولابد لكل سبب من مسبب ويرتبط ذلك ارتباطا وثيقا بالمعطيات الأساسية التي تحاول إعادة الهيمنة إلى المؤلف بعد أن تم استلابها، ولذلك ظهرت في الآونة الأخيرة أصوات لم ترد أن تدحر المؤلف وتضعه على الهامش، وإنما نادت بضرورة إعادة الهيبة إليه بعد أن همشته الاتجاهات النقدية التي دعت إلى تعددية الدلالة التي أفضت إلى لانهائية التأويل. ولذلك فالمعنى الذي يحتويه النص بين ثناياه يظل معنى منعزلا عن منتجه. ويظل العمل بعيداً عن قصدية المؤلف.

وقد تولدت عن مقولة المؤلف «قضية أخرى يمكن أن تسمى بانفلات المعنى، فالمعنى في ضوء مثل هذه المقولة يغدو أمراً صعب المنال، فقد قال بول فاليري: لا يوجد معنى حقيقي للنص؛ لأن المعنى يتهرب باستمرار ويتعالى على كل نقد سخيف أو غير جدي؛ لأن المحك الأساسي لقيمة النص هو أنه متحرك ليس له معنى مسبق ثابت، فمعنى النص الأدبي يتجدد مع كل قراءة مع كل قارئ بشكل جديد غير منتظر، إن للنص دلالات بعدد قرائه[18].

إن آليات القراءة وميكانزمات التأويل عمليات إجرائية تكشف عن الآليات التي يتم البحث فيها عن المعنى، وان إقصاء قصدية المؤلف وشخصيته

قد تؤدي إلى تشويش الدلالة، فالبحث عن المعنى الكامن في النص ليس شيئاً ثابتاً مطلقاً، وإذا كانت هذه المسألة قد تم تخطيها من خلال تسييد القارئ، فإن ذلك يغدو عملية قائمة على تجدد المعنى ولانهائية الدلالة.

وإذا كان الأمر قد صار حقيقة واقعة في الممارسة النقدية واستراتيجيات القراءة والتأويل، فإن عملية البحث عن دور المؤلف قد أضحى شيئاً ثانوياً، فعملية القراءة والتأويل التي تتم دون البحث عن المعنى المراد أو المقصود من النص تغدو قراءة منفلتة وغير منطقية في إطار آليات تحليل الخطاب الأدبي بشكل تام.

إن البحث عن معنى النص الذي يمثل مهمة القارئ صار عملية لانهائية، فإذا كانت تأويلية شلاير ماخر ودلتاي وشبتزر ونقاد مدرسة جنيف قد اتفقوا على رد المعنى إلى المؤلف، فهي في الوقت نفسه تجعل عمل المؤول لا يختلف عن عمل المؤلف، ومن هنا تغدو العملية النقدية أو الإجراء النقدي عملية ارتداد إلى المؤلف ومعناه الذي قصده النص، ولكن البحث عن قصد المؤلف يصبح عملية عصية على القارئ ومن هنا تخلص أصحاب النقد الجديد من البحث عن قصد المؤلف إلى البحث عن قصد النص.

وتظل مشكلة البحث عن المعنى قائمة في ضوء تعدد القراءة وتعدد القراء ومرجعياتهم، وإذا لم يكن النص تجسيداً حقيقياً وموثوقاً لروح الكاتب وعصره فيجب أن ينظر إليه على أنه نص قائم على المراوغة، يحتاج إلى الكشف عن المسكوت عنه. (وقد حاول هيرش أن يميز في كتابة صحة التفسير بين المعنى المقصود الذي أراده المؤلف وبين المغزى، فإذا كان معنى النص، يتمثل بما قصده صاحبه، فإن مغزى النص يتغير من جيل إلى آخر وذلك وفق زاوية نظر تاريخية)[19].

وإذا كانت الاتجاهات النقدية التي أعلنت موت المؤلف كما فعلت الشكلانية الروسية والبنيوية والتفكيكية فإن المؤلف لم يمت وحده، وإنما مات النص أيضاً، ولذلك يمكن الحديث عن موت النص كما هو الحديث عن موت

المؤلف، فموت المؤلف والنص يعني بشكل أساسي حضور القارئ الذي يتجدد معه المعنى في كل ممارسة قرائية.

وأن الإعلان عن موت المؤلف بشكل أساسي ما هو إلا خيار من الخيارات التي تعطي التأويل إمكانية المعنى المتعدد، ولذلك يغدو التأويل محاولة أساسية للكشف عن المستور وراء التراكيب للوصول إلى قصدية النص التي تعني في المقام الأول دحر قصدية المؤلف، وتجاوز القراءة الأحادية (ومع ذلك فإن المقصدية التي دحرها كثير من الاتجاهات النقدية ربما تكون ضابطاً أساسياً من ضوابط التأويل، ولذلك فلا يمكننا أن نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفا قصدا للمؤلف يوجه ذلك التأويل)[20].

ليس من السهل التعامل مع النص الأدبي والكشف عن دلالته بتغييب شخصية المؤلف، فإذا كانت النصوص مفتوحة للتأويل وكل ممارسة نقدية إساءة للقراءة، فإن ثمة نصوصاً تأتي مقترنة بمقدمات يكشف فيها مؤلفوها عن غاياتهم وأهدافهم، فكيف للقارئ أن يشتغل على هذه النصوص دون أن تكون هناك رؤية مسبقة يشكلها بمجرد قراءة هذا النص، ولذلك ليس بعيداً أن يضع القارئ في ذهنه تصوراً معيناً لقصدية المؤلف قبل أن يباشر عملية القراءة، وإن مثل هذا يقارب ما يمكن أن يسمى بالقبل جمالي على حد تعبير رومان إنغاردن.

إن جدلية القراءة والتأويل تتمثل في البحث عن أحادية المعنى أو في تعدديته، وتنطوي مثل هذه المقولة على ارتباط المعنى بالتاريخ الذي يجسد تجدد القراءة وتجدد الدلالة عبر سيرورة التاريخ، وذلك بما يمارسه القارئ من فعل يرتبط بالوعي الذاتي للكشف عن حقيقة المعنى الكامن في النص.

ولم يتوقف سعي النقاد إلى تجاوز المغالطة القصدية، فقد سعت ظاهرية مدرسة جنيف إلى محاولة استعادة وعي المؤلف الذي يمكن التوصل إليه من خلال فعل التقمص، فاللغة والأسلوب يكشفان عن الكون العقلي للمؤلف وعن تفرد وعيه، ومع أن النظريات التي ركزت على معنى المؤلف تؤكد

ثبات المعنى وأحاديته عبر حركة التاريخ، فإن مثل هذا يجعل آفاق التأويل ضعيفة جداً، فقد تتكشف في العمل أسرار ودلالات لا تتكشف للكاتب إلاّ في سياق تاريخي مستقبلي، ولذلك ينبغي تجاوز فكرة التحقيق الذي يربط النص بظرفه التاريخي، فالنص يمتلك صفات كثيرة، فهو يتمرد على صاحبه لينفتح على احتمالات متعددة

هناك أصوات أعادت الهيبة إلى المؤلف الذي سفك دمه، ولم يتمثل هذا الأمر في الصورة التي تدعو إلى التطابق بين رؤية المؤلف، ورؤية القارئ وإنما دارت حول الاعتراف بالدور الذي يقوم به المؤلف بعد أن يفرغ من كتابه نصه، فللنص ارتباط بخارجه وبسياقاته، ولكن لا يجوز أن تكون الممارسة النقدية بحثاً عن السياقات والاكتفاء بها، وإنما يجب البحث عن دلالات النص وليس عن مقاصد المؤلف فقط.

وقد ظهرت نظريات في النص تنظر إليه في ضوء لسانيات التواصل، وذلك من خلال تحويل اللغة من نظام إشارة عام إلى فعل اجتماعي هادف كما تجلى ذلك في النظرية التي أرسى دعائمها الألماني زيغفريد شميث، وجعل المعايير التي يتأسس عليها النص على النحو التالي: المعيار الدلالي ويتألف من ترابط عنصرين هما وحدة الموضوع وتماسك النص والمعيار التداولي ويتألف من عنصرين متلاحمين: التأثير في المخاطب (الطاقة الإنجازية والمخاطب أو المؤلف صاحب الطاقة الإنجازية)[21].

ويتأسس هذا التصور على تجاوز حدود النقد البنيوي الذي يتعاطى مع المعيار الشكلي ومحايثهم للنص، ويتجلى الاحتفاظ بالمؤلف في النقد الثقافي والنقد النسوي، ومن هنا يعود المؤلف ليكون معياراً للتأويل أو التفسير، وفي ألمانيا ظهرت الأصوات النقدية وورش العمل التي نادت بعودة المؤلف Rückkehr des Autors.

وإلى جانب ذلك تطرق الشك إلى نقد مقولة موت المؤلف بالإضافة إلى الشك في كونه عبارة عن جامع لنصوص عبر مقولة التناص التي نادت

بها كريستيفا، فالمؤلف لا يتعدى كونه رابطا للاقتباسات، وذلك تمت المعاينة في ضوء معطيات عودة المؤلف، ويبدو أن نظرية النظام أو النسق التي جاء بها زيغفريد شميث كانت هي الحل الأمثل في عودة الذات إلى فاعليتها دون الاقتصار على البنية اللغوية أو الشكلية للنص أو الخطاب، فليس هناك من قراءة واعية أو تأويل دون الأخذ بالاعتبار الأثر الذي يحدثه المخاطب في المخاطب عبر قنوات اللغة.

ولذلك هل مات المؤلف أن المؤلف لم يمت ولن يموت وإنما تم الأخذ بثأره وتمت إعادته إلى حركية التأويل، أو أنه لابد أن يكون حاضراً في ميكانزمات القراءة.



الهوامش والتعليقات

1) شرشار عبدالقادر: نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي. مجلة الموقف الأدبي. العدد 367 تشرين ثاني 2001، ص 220.

2) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996، ص 57.

3) صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من أبريل، ليبيا 1996ص 95 وما بعدها.

4) انظر: حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس1985 ص 15.

5) انظر:

Jürgen Hauff And Andere: Methodendiskussion. Arbeitbuch zur Literaturwissenschaft, athenaum. Taschenbücher k?nigstein 1985.

6) Maren Griessbach: Methoden der Literaturwissenschaft. Franke Verlag Gmbh. Tübingen. 1985.

7) فاضل ثامر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48/49/ 1988 ص 95.

8) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1996 ص 18.

9) Wimasatt, Wiliam :Der Intentionale Fehlschluss, in the verbal Icon, übers. vom Bettina Raff. in Jannidis. 2000.

10) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط 2، 2000 ص 154.

11) Roland Barthes: Der Tod des Autors: Jannidis Fotis U.A Texte zur Theorie der Autorschaft. reclam. Stuttgart 2000.185.

12) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 155.

13) عبدالعزيز حمودة: الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة ،العدد 298 نوفمبر 2003، الكويت ص 1999.

14) أديث كيرزويل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، وزارة الإعلام، بغداد، 1985 ص 285.

15) وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987، ص 43.

16) ليماء باعشن: نظريات قراءة النص، مجلة علامات المجلد العاشر، الجزء 39 ص 20، 2003.

17) عبدالعزيز حمودة: الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، ص 134.

18) انظر: حسين خمري: متخيل النص وعنف القراءة، مجلة علامات، المجلد الحادي عشر 2001 الجزء 41 ص 356.

19) ل. م: نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، دار عين، القاهرة، 1988، ص 114.

20) روبرت شولز: السيمياء والتاويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1994 ص 30.

21) نزار التجديتي: إنتاج النص في نظرية زيغفريد شميث، مجلة علامات، المجلد الحادي عشر، الجزء 41، 2001 ، ص 390.



قائمة المراجع

أولاً: العربية والمترجمة:

1) باعشن، لمياء: نظريات قراءة النص، مجلة علامات، المجلد العاشر، الجزء 39 2003.

2) بشبندر، ديفيد: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.

3) التجديتي، نزار: إنتاج النص في نظرية زيغفريد شميث، مجلة علامات، المجلد الحادي عشر، الجزء 41، 2001.

4) ثامر، فاضل: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48/49، 1988، ص 95.

5) حمودة، عبدالعزيز: الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد 298، نوفمبر 2003.

6) خمري، حسين: متخيل النص وعنف القراءة، مجلة علامات، المجلد الحادي عشر، الجزء 2001،41.

7) راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987.

8) الرويلي، ميجان والبازعي سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط 2، 2000.

9) سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1996.

10) شلولز، روبرت: السيمياء والتاويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1994.

11) كيرزويل، أديث: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، وزارة الإعلام، بغداد 1985.

12) نيوتن. ك. م: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، دار عين، القاهرة 1988.

13) هويدي، صالح: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من إبريل ليبيا 1996.

14) الواد، حسين: في مناهج الدراسات الأدبية. سراس للنشر، تونس 1985.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

1) Roland Barthes: Der Tod des Autors in: Jannidis Fotis U.A Texte zur theorie der Autorschaft. reclam. Stuttgart 2000.

2) Maren Griessbach: Methoden der literaturwissenschift Franke Verlag Gmbh Tübingen 1985.

3) Hauff, Jürgen U.A :Methodendiskusion. Arbeitbuch zur Literaturwissenschaft. ?thenaum Taschenbücher. K?nigstein 1985.

4) Wimasatt, Wiliam: Der Intentionale Fehlschluss, in the verbal Icon, übers. vom Bettina Raff. in Jannidis. 2000.

حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية

عباس عبدالحليم عباس

يروي الدكتور عبدالله محمد الغذامي في كتابه (حكاية الحداثة) ذلك الصراع العنيف الذي مرت به ثقافة المملكة العربية السعودية من أجل تحديث الفكر والمجتمع، وتلك المواقف المتغايرة بين مناصر للحداثة ورموزها من طرف، ومعادٍ لها ولأصحابها من طرف آخر، وذلك كله في حكاية غير عادية.

وإذاً ولهذا فإن الحداثة لابد أن تكون حكاية غير عادية في مجتمع كهذا، ولا شك أن الحداثة سمة عصرية وهي قدر لأي مجتمع حديث، ولذا فإن قدر المجتمع السعودي سيكون بين قطبين كلاهما قسري إذ إن قدره أن يكون محافظاً مثلما أن قدره أن يكون في زمن هو زمن العصرنة التحديث بل زمن ما بعد الحداثة، ولن يتخلص من واحد مثلما أنه لن يسلم من الآخر.

ولقد جرى حدث جوهري طرح سؤال الحداثة بصورة سافرة وقوية وذلك عام 1985، حيث ظهرت النظرة النقدية والتشريح الثقافي وطرحت أسئلة عن إشكاليات المعرفة ومسلمات الثقافة، وهذا هز كل شيء في المجتمع ونتجت عنه ثورة عنيفة مضادة لهذا التيار الحداثي الذي أعلن عن نفسه بجرأة وتصميم. وقامت معارك امتدت من الصحف إلى منابر الجوامع وأشرطة الكاسيت والكتب، وبدأت حملة تشهير اجتماعية شاملة مع اتهامات بالخيانة والماسونية والعلمانية والتغريب، ومعها تشكيك بالأشخاص في دينهم ووطنيتهم وأمانتهم العلمية وتعرض البعض لخطر شخصي وتضرر كثير وعم ذلك لمدة عقد كامل.

في هذا المعترك كانت الحكاية التي يرويها الغذامي، وهي حكاية متوقعة في مجتمع محافظ وتراثي وديني، وهو مجتمع ظل مسالماً وهادئاً إلى

أن هزته حادثة فكرية قلبت موازين الهدوء عنده، ونحن هنا في هذا الكتاب نقرأ هذه القصة التي هي حكاية مجتمع وسيرة أفكار.

ولا شك أن هذا المجتمع قد مر بمراحل واضحة المعالم وهي مراحل من المحافظة إلى الحداثة ثم إلى مطالع ما بعد الحداثة، غير أن المحافظة هي اللازمة الجوهرية في ذلك كله، ومهما كان من حداثة فإنها ستظل حداثة ظاهرية وقد تكون سطحية لا تلامس الجذور ولا تنسف الأنساق. ولكن المحافظة تظل هي القيمة الكامنة إما لمقاومة التحديث وإما لنزع فتيله بالتحايل عليه.

هذا جزء من المعركة، ولقد حاول المؤلف في هذا الكتاب أن يروي القصة كما شاهدها، ولقد حصر نفسه في الحكايات التي كان طرفاً فيها، ولذا فإن الكتاب يمزج ما بين الشخصي والموضوعي، وهو تاريخ للأشياء والوقائع التي تعودنا أن نمر بها ثم ننساها بوصفها ذكريات شخصية ولا نتبين الموضوعي فيها ولا الجانب العلاماتي الكاشف منها، وهي قصص تحكي قصة مجتمع وقصة ثقافة وهي قصة في صراع الأنساق، ولهذا قرر أن يرويها.

حرص الغذامي على تسجيل ردود الفعل المضادة على أساس أن الفعل المضاد هو الذي يكشف عن الحس الاجتماعي بما أن الرفض له أسبابه الجوهرية وبما أنه علامة على طريقة تفكير المجتمع وتصوره لنفسه وموقعه التاريخي. وكلما عظمت المقاومة والرفض صار ذلك علامة على قوة المرفوض نفسه وعلى أنه قد هدد قيمة عميقة في داخل النسق المحافظ، ولقد كان كتاب (الخطيئة والتكفير) هو الكتاب الذي استقطب أشد أنواع الهجوم والرفض من المحافظين ومن الحداثيين التقليديين، وكتب عنه ما لا يقل عن مائتي دراسة وصدرت عنه كتب وخطب جمعة وأشرطة ومواعظ وصار علامة على الحداثة من جهة وهدفاً للمعارضة من جهة ثانية. ولذا استقطب الهجوم كبؤرة للتحول المفاجئ والمشكوك فيه، ولقد ذكرت كل ذلك مفصلاً في الكتاب.

إن القصص الاجتماعية حكايات وهي في الوقت ذاته رموز كاشفة،

وفي هذا الكتاب استخدم الكاتب القصص والمواقف بما أنها علامات ثقافية تخبر عن النسق الثقافي وعن المضمر الاجتماعي، وروى ما حدث على أنه سيرة وحكاية لمجتمع لا يريد الحداثة ويشك فيها، وعبر عن موقفه هذا بواسطة منظومة من الرموز والقصص هي في مقام البيان التاريخي عن تحول لا يملك المرء فيه سوى أن يضع يديه أمام ضوء الشمس فيحجب منه مقادير لكنه لن يسيطر على الشمس ذاتها ولا على تحولاتها ما بين الظل والإنارة ودورة الأرض.

ولنا أن نتصور أمر هذه الحكاية - يقول المؤلف - ودرجة حساسيتها لو أخذنا في الاعتبار صورة المجتمع السعودي عربياً وإسلامياً ولنا أن نتصور الحقيقة التالية وهي أن كل سوري وكل مصري وكل مغربي سيقبلون الحداثة في مجتمعاتهم ولكنهم سيقاتلون ضد تحول السعودية إلى الحداثة بمعناها الجذري، ولو حدث تحول جذري هنا لصار هذا في العرف العام بمثابة كارثة حضارية عربياً وإسلامياً، إذا كان هذا هو الشعور العربي العام فكيف سيكون الموقف الداخلي الذي يعتقد فعلاً أن الحداثة هي اجتثاث حضاري ومسخ وجودي.

هذا ما يجعل حكاية الحداثة في السعودية حكاية ملحمية وغير عادية. ولذا صار هذا الكتاب.

ونحن لو تمعنا تاريخنا الثقافي (العربي كله) لتبين لنا بسهولة أن الوازع السكوني هو الغالب على نظام رؤيتنا للحياة وللزمن. وذلك منذ الجاهلية الأولى. وهي جاهلية ظلت تتكرر في ثقافتنا فترة بعد أخرى - في رأي الغذامي -، بنظامها النسقي الذي ما يختفي فترة حتى يعود. وما حالات الارتداد عن الإسلام إلا محاولة تشف عن قوة النسق ومساعيه للعودة مرة بعد أخرى، مع بقائه في حالة كمون يتربص ساعة الانقضاض متى تحين، وكانت المحاولة الأولى عقب وفاة الرسول المصطفى مباشرة، ثم تكررت في صيغ متنوعة للعودة الجاهلية بدلاً من التقدم المتطور. وهذا نسق يأخذ

مواقعه في كل صيغ الحياة والمسلكيات حتى وإن بدا علينا بعض لبوس التغير الذي نسميه أحياناً تحضراً وتطوراً، ولكنه في النهاية ليس سوى أنماط لنسق واحد تاريخي وكلي يعبر عن نفسه بصيغ مختلفة.

الموقف من الحداثة هو إياه الموقف من الجديد، وهو إياه الموقف من الموقف من الطارئ. وإن كان الجاهلي الأول قد وقف ضد الإسلام مع قداسة الرسالة واستنادها إلى الوحي الرباني الذي لا ريب فيه، إن كان ذلك الرفض النسقي للمقدس الرباني، فماذا سيكون الوضع مع خطاب ليس سوى اجتهاد بشري محدود..؟.

لا شك أن النسق هنا سيكون على الدرجة نفسها من التوسل بالحيل النسقية التقليدية، أي الركون إلى السالف كرد سريع على الجديد، والطعن بحامل الدعوى، وكذا الطعن بالخطاب ذاته. وهذه حبكة واحدة متكررة، بما أنها طبعة نسقية جاهزة للاستخدام وقت الضرورة. ولسوف نرى أن ردود الفعل على الحداثة كلها لا تخرج عن النموذج النسقي بأركانه الثلاثة. والمؤلف هنا لا يبرئ الحداثيين من النسقية، فالجميع نتائج ثقافية لنسق أصلي واحد، ولسوف تتكشف نسقية الحداثيين عبر طريقة استجاباتهم للخطاب الرافض لهم - كما يوضح المؤلف لاحقاً.

وهذا ما يعنيه في هذا الكتاب من وصف لسؤال الحداثة على أنها (حكاية). وهي حكاية اجتماعية تقوم على حبكة محكمة، ظل الكل أطرافاً في تمثيلها وتمثلها، سواء كنا معها أو ضدها حتى محايدين. وما من أحد منا إلا وله موقف منها بالضرورة. ولعل الوقت قد تهيأ لقراءة هذه الحكاية، بعد أن هدأ إطلاق النيران، في معركة الحداثة في السعودية، وهي المعركة التي اشتعلت نيرانها في منتصف الثمانينات حتى بداية التسعينات من القرن العشرين، وهذا الهدوء، وإن كان ظاهرياً، يوفر جواً من المراجعة يعين على تبين القصة من كافة وجوهها.

كما أن ميزة الحداثة أنها صارت فيما بعد العام 1405 موضوعاً عاماً

تناوله الجميع في السعودية، حتى إن كانت الحداثة أبكر من ذلك التاريخ، لكن تفجرها كحادثة اجتماعية لم يحدث إلا في تلك السنة لأسباب لابد لنا من التساؤل حولها.

يرى المؤلف أننا قد نجد أنفسنا أمام موضوع فريد في نموذجيته، من حيث اشتراك الكل فيه، ومن حيث حرية التحدث فيه من غير قيود، ومن غير تدخل من السلطة بمنع الحوار فيه، كما هو المعتاد مع قضايا أخرى. وهذه كلها صفات تساعد على قراءة مجتمعنا، وتفهم حقائقه النسقية، وما الحداثة إلا حكاية ستساعدنا على التعرف على المشهد الذهني لأبطال القصة وللمشهد الاجتماعي كعينة بشرية وحضارية على النموذج العربي العام.

ما الحداثة...؟! يتساءل المؤلف... هذا سؤال شكله بسيط ولكن الذي وراءه أخطر بكثير من كل ما يمكن لعاقل أن يتوقع. ولولا اختلاف المفاهيم حول الحداثة لما صار الذي صار من حملة شعواء. ولا شك أن الذي صار لم يكن أبداً بالأمر الهين، فهو يمس الأشخاص بأعيانهم مثلما يمس المجتمع ومؤسساته، كما أنه يلامس علاقة الأمة مع زمانها وتاريخها. ومن الواضح أن الذين تعاملوا مع الحداثة بالرفض لم يكونوا يملكون تعريفاً عن الحداثة يؤسسون عليه نظرتهم، لذا يؤكد الباحث بأن كل ما يصدرون عنه هو تصورات عامة، تستند على اقتباسات وعلى إحالات شخصية، ولا تستند على مفاهيم يمكن الاحتكام إليها، ولو تتبعنا خطب المساجد والجوامع وأشرطة الكاسيت والمقالات والكتب التي جاهرت في الطعن بالحداثة لكشفنا بسهولة أنهم يتصرفون بذعر أكثر مما يتصرفون بوعي معرفي، فهم يشعرون بادئ ذي بدء بأن خطراً داهماً يهدد الأمة، وأن أهل الشأن من الساسة والعلماء لا يدركون هذا الخطر، ويشعرون أن عليهم واجباً دينياً ووطنياً في التنبيه لهذا الخطر، وهذا هو ما نجده في الشريط المشهور عن الحداثة، وفي كتاب (الحداثة في ميزان الإسلام)، وفي كتب أخرى ككتاب (الحداثة من منظور إيماني).

يشير الدكتور الغذامي إلى زمن التأسيس في المملكة على أنه يمثل البذرة الأولى في التحول الاجتماعي من النسق القبلي التقليدي إلى نسق الدولة، بوصف الدولة نظاماً من العلاقات الجديدة التي تحكم الأفراد والجماعات فيما بين أنفسهم وفي علاقتهم مع الآخر. ثم إن قيام نظام في الإدارة والتعليم ونظام في الاقتصاد، مع نظام العمل الوظيفي، كله يمس أنظمة التصور وأنظمة السلوك. ولكن هذا المشروع التحديثي لن يؤثر علي أنظمة التفكير وأنساقها إلا إذا تضافر معه نظام ثقافي في الرؤية والتعبير يقوم على نقد الأنساق التقليدية، من جهة، وعلى التأسيس لفكر جديد وحيوي عصري.

أي إن التحول يجب أن يتكامل سياسياً وثقافياً لكي يحدث التحول الاجتماعي المأمول، غير أن قراءتنا للحال الثقافية في المملكة منذ فترة التأسيس وإلى الأربعين سنة التالية تكشف عن أن الواقعة الثقافية لم تكن من القوة إلى حد إحداث التغيير، فالكتاب قلة قليلة أولاً، بسبب سيادة الأمة وندرة المدارس، ثم إن من نسميهم كتاباً هم جيل أول من الذين تلقوا تعليمهم على النسق التقليدي، ولم يتعرضوا لثقافات أخرى ولا يعرفون لغات أخرى، بل إن وجود الكتاب العربي والمجلات العربية بين أيديهم نادر وإعجازي، ولقد تكلم عزيز ضياء في كتيبه عن شحاتة عن حال هذا الجيل مع الكتب والمجلات، وكيف يفرحون إذا ما جاء أحد الحجاج بكتاب تتلاقطه أيدي الشباب في مكة ويدور الكتاب عليهم من يد إلى يد، وكذا المجلات وكافة وسائل المعلومات، وقد كان لمكتبة الثقافة دور رائد في جلب بعض الكتب إلى مكة المكرمة، ولابد من تقدير صاحبها صالح جمال، وكذا لابد من ذكر مدارس الفلاح والصولتية، وهما الوحيدتان اللتان علما ذلك الجيل كيف يفك الحرف.

فهذا الجيل - يقول الغذامي - نشأ على الندرة في كل شيء من المأكل والملبس مثلما الكتاب والكلمة، ثم إنه حين تلقى العلم تلقاه حسب تقاليد الكتاتيب، وإن جاء على شكل مدرسة جديدة.

وفي مقابل ذلك كانت ندرة القراء الذين يمكن أن يتفاعلوا مع جيل الكتبة الأولى، وكان الجهل والحاجة هما السائدين بين الناس. وإذا كان الشباب في مكة على قسط من الحظ بحيث يجدون كتاباً يتناوبون على قراءته واكتشاف العالم به، فإن غيرهم لم يكن ليرى كتاباً حديثاً أو مجلة جديدة، ولكم كان الجيل الأول يروي لنا كيف كانوا ينبهرون حينما يجدون مجلة المقتطف أو الرسالة، أو يقرؤون لطه حسين ولطفي السيد والعقاد والزيات فينبهرون من هذه الأساليب الكتابية، ويتوخون طرائقهم في التعبير، كما روى حسين زيدان، وقد ذكر عزيز ضياء في مقابلة معه في مجلة (اقرأ) أنه تعمد التوقف عن قراءة طه حسين لأنه اكتشف أنه عاجز عن التخلص من أثره عليه حينما يكتب، لقد كان فضاؤهم محدوداً ولذا كان التأثير عليهم طاغياً.

هذه صورة لبداية بسيطة وإن كانت طموحة، ولقد كان قيام إدارة للتعليم في مكة حدثاً مهماً وخطراً، وكان قرار الملك بتكليف طاهر الدباغ في هذه المهمة تحولاً جذرياً له ما بعده، لقد كان قراراً شجاعاً ومستقبلياً، ولقد كان الصمود أمام ثورة المعارضين للتعليم، موقفاً مصيرياً لولاه لضاع كل شيء، ولقد أشرت إلى ذلك من قبل، كما ذكره حافظ وهبة في كتابه.

إن نشوء التعليم النظامي وقيام الصحافة، مع وجود ذلك الجيل الأول من الكتبة الذين تصدوا للعمل الصحافي، كان مفيداً ومحركاً لقوى العمل والتفكير ومؤسساً لنمط من التصور الحديث، غير أن قدرات هذا الجيل من جهة، واحتكامه إلى ثقافة تقليدية من جهة ثانية، ثم تعامله مع واقع محافظ، من جهة ثالثة، كل ذلك لم يمكن من نشوء وعي ثقافي تنويري أو تحديثي يترجم فكرة الوحدة الوطنية إلى فكرة ذهنية عقلية ثقافية، وإن كان الوطن قد أصبح كياناً سياسياً وإدارياً متماسكاً وموحداً وصار حقيقة جغرافية وسياسية ثابتة وواضحة، إلا أنه لم يتحول إلى كتلة ثقافية واحدة، وظل التقارب الثقافي بين أجزاء الوطن غائباً وإلى وقت طويل، ولم تظهر رموز ثقافية عالية الوجود والصوت لكي تتمكن من ترميز الحركة وخلق جو من

التلاحم والالتفاف، تأييداً أو معارضة، في الوقت ذاته. والخلاصة هي أن التغيير لا يمكن له أن ينشأ من فراغ، بل هو ناتج عن وعي بالأصول، وهو تجديد والتجديد لا يتم من دون الوعي بالأصل والعرف. كما أن التجديد لا يحدث من المؤسسة، بل من أفراد يخرجون منها وعليها، والمؤسسة لا تؤهلهم لهذا الخروج بل إنها تعلن معارضتها لهم، والخروج ليس سوى وعي شقي طامح لما هو أبعد وأرقى، ولكن على أكتاف المعطى المؤسساتي العرفي. وهذا ما حدث ويحدث فعلاً.

ففي الثمانينات من القرن العشرين هبت نفوس شعرية ونقدية تضافرت في عملية تسويقية واسعة للقصيدة الحديثة، ونشط الجميع في التسفار من مدينة إلى مدينة في أمسيات شعرية وقصصية سارت على نمط واحد ثابت، تبدأ فيه الأمسية بشعراء أو قاصين يقرؤون نصوصهم، ثم يتولى ناقد أو أكثر إلقاء قراءة نقدية معدة سلفاً تتولى شرح وتقرير إبداعية الشاعر أو القاص، ويتلو ذلك حوار يتولى الناقد غالباً الإجابة فيه على الأسئلة، وسط حماس واستماتة في الدفاع والتبرير، ولقد كثرت هذه الأمسيات ونشطت وتابعتها الصحافة حتى شكلت حركة أدبية لافتة.

وهي حلقة تاريخية في تفاعل قضية الحداثة غير أنها تمخضت عن صحوة ظرفية مؤقتة، ولم تصمد لا كأسماء ولا كحركة نقدية، وذلك بسبب أن الشعراء الذين اعتمدت عليهم الحركة مالبثوا أن تواروا عن المسرح، وكانوا ثلاثة شعراء رئيسيين حظوا بالعناية والتركيز وكانوا يبشرون بجيل شعري توقع الجميع أنه سيؤسس لمجد شعري حداثي متصل، غير أن الوهج مالبث أن انطفأ وذابت الحركة في أقل من بضع سنوات، ولقد كانت خسارة ثقافية مثلما كانت صدمة للنقاد الذين ارتبطوا عضوياً بها حتى لقد اختفى بعضهم وانطفأ آخرون.

يعد المؤلف عام 1405 تاريخاً للموجة الحداثية الثالثة، وهي موجة تحمل تغيراً نوعياً في حكاية الحداثة في السعودية، هذه المرة جاءت حداثة

من نوع مختلف وصادم. وقد كانت العلامة الحداثية الفاعلة عندما في السبق هـي (القصيدة) بصيغتها الحداثية الحرة، وما يتبع هذه القصيدة من نقد يصاحبها ويكون في خدمة قضية الشعر الحداثي، وكان متماهياً مع المقولات النقدية العربية المطروحة منذ الستينات، وخاصة النقد الواقعي مع شيء من نقد فني بلاغي محدود، وقضيته محصورة في تسويق القصيدة الحديثة والمنافحة عنها، حتى لقد كان شباب النقاد يجرون في إثر المبدعين من مدينة إلى مدينة ومن ندوة إلى ندوة، حاملين معهم القصيدة والشاعر في حفلة بهيجة وواسعة، وكان لذلك جو حماسي ملموس. غير أن إطلالة عام 1405هـ/1985م كانت تحمل معها منعطفاً مفصلياً في تاريخ الحركة وفي أبعادها، وهذا هو في تحول المسار إلى النقد (والنظرية النقدية)، وتحوله إلى نوع من الريادة، لا المحلية، فحسب، بل العربية.

ويشير الغذامي إلى أنه طرح النظرية النقدية النصوصية، عبر كتاب (الخطيئة والتكفير) الصادر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة في ذلك العام، ويحمل الكتاب عنواناً جانبياً هو (من البنيوية إلى التشريحية)، ويصحب العنوان على الغلاف وفي الواجهة، مصطلح كتب باللغة الإنجليزية، هو مصطلح (Deconstruction) وهي كلمة صاحبت عنوان الكتاب في أربع من طبعاته الخمس، وغابت عن طبعة واحدة فقط.

بعد ظهور الوعي النقدي، وتحول الحداثة من حداثة إبداعية إلى حداثة نقدية وتنظيرية، مع شيوع الطرح المنهجي والنظري، حصل إحساس بضرورة التأسيس لهذا الوعي ورسم خطة لضمان تثبيته ومأسسته، وجاءت فكرة تأسيس جماعة نقدية تضم المهتمين بالنقد النصوصي/ الألسني، مع تأسيس جيل شاب يأخذ النظرية مأخذاً علمياً واعياً.

تشكلت جماعة منطق النص، وكنت أوثر تسميتها بكلمة (منطق) فحسب، بل إن الكلمة تحيل إلى معنيين جوهريين، هما اللغة كخطاب منطوق، وكذا كلمة منطق بوصفها مصطلحاً لعلم المنطق، غير أن أول اجتماع ناقشنا

فيه الفكرة تمخض عن صعوبة لدى بعض أفراد المجموعة في تفهم الكلمة بمفردها، وكان لابد من التنازل قليلاً لإعطاء مسمى متفق عليه، وإن شابه بعض التقليدية، التي كان الأمل هو القطع التام معها، فصار الاتفاق على تسمية المجموعة بجماعة (منطق النص).

حين اشتدت الحملة على الحداثة وبلغت ذروتها في العامين 1407-1408 (1987-1988) صارت بمثابة القضية الشخصية لكثير من أفراد المجتمع، ودخلت جماعات من شباب الصحوة، ممن استقبلوا حكاية الحداثة استقبالاً صحفياً واجتماعياً، عبر المجالس وتسلسل الأحاديث، وكانت هذه كلها تشوبها شوائب الإشاعة، لا العلم والبرهان، وسادت تصورات عن كون الحداثيين علمانيين وإلحاديين وتخريبيين، وتزامن هذا مع دخول قطاعات من الشباب في الصحوة الدينية التي كانت على أشدها، ووجد هؤلاء أن عدوهم الديني والتاريخي هو الحداثيون، وبدأت علامات هذا التوتر تصل إلى الشارع.

إن الذي انتهى فعلياً وعلمياً هو الصراع العلني المركز ضد الحداثة كمصطلح وكميدان وحيد للصراع والنقاش، ثم إن الذي انتهى فعلياً أيضاً هو بعض الأسماء التي كانت متوهجة في الثمانينات وتراجعت بعد ذلك وانطفأت. غير أن الحداثة ظلت تتفاعل بطرق وأساليب تنوعت وتعددت على صور كثيرة يعرض المؤلف لأهمها في عناوين مقتضبة، كالتالي:

1 - كان التصور العام في بداية الثمانينات يركز على الحداثة الشعرية ويكاد يحصرها في ذلك، ثم جاء تطور نوعي وجذري في منتصف الثمانينات نقل هذا التصور ليتركز على النظرية النقدية، واشتعلت نيران الصراع حول ذلك، وظلت على مدى عقد كامل. وهذا هو تاريخ الصراع وخلاصته في تلك الفترة. وكتابي هذا يحكي حكاية هذا الصراع.

2 - في مرحلة التسعينات في مرحلة أكثر انفتاحاً وأوسع رؤية ولم تعد الأسئلة محصورة في الشعر والأدب، بل طرح السؤال الثقافي حول اللغة

والمرأة والإنسان، وتطورات النظرية لتصل إلى سؤال الأنساق الثقافية. وشمل ذلك الخطاب الثقافي بكل تكويناته ومعه السؤال السياسي والاجتماعي، وهذا نقل بؤرة الاهتمام من الأدب والشعر إلى الخطاب الثقافي والحضاري. وهذا تغير نوعي لا يعني نهاية شيء وإنما هو تحول معرفي ضروري وحيوي.

3 - تبدلت الوجوه والقضايا تبعاً لهذه التحولات فجاءت أسئلة جديدة وجاءت وجوه جديدة، بعضهم نقاد عادوا من بعثاتهم في فرنسا وأمريكا، وبعضها لناقدات مثل فاطمة الوهيبي ونقاد شباب دخلوا المعترك مع نظريات داعمة كالحوارية التي طرحها معجب الزهراني العائد من السوربون في مطلع التسعينات والسردية التي تبناها نقاد عادوا من أمريكا مثل عبدالعزيز السبيل وحسن النعمي، وجاء النقد الثقافي كنظرية ومنهج في الرؤية والأسئلة.

4 - ظهرت الرواية بقوة في التسعينات وكان هذا تحولاً ثقافياً واجتماعياً كبيراً يحدث في مجتمع محافظ تعود على الستر والمداراة وتزكية النفس فجاءه فن يكشف ويفضح ويعترف، وهذا تغير نسقي كاشف ويحمل علامات ذات دلالات عميقة في التحول. كما تطورت فنون أخرى من مثل قصيدة النثر التي زاد شأنها بين المبدعين وانتشر كتابها وتحمسوا للنشر وخاصة في بيروت حيث هاجرت تجاربهم إلى هناك في احتجاج معلن ضد رفضهم داخلياً. كما تطورت القصيدة النسائية في تجارب شعرية قوية ومؤثرة عند مجموعة كبيرة من الشاعرات اللواتي غيرن النسق الشعري وفتحن للقصيدة أفقاً جديداً وجريئاً وقوياً. وهذا كله فتوحات ثقافية لها دلالات قوية توحي بالتحول والتطور وليس بالنهاية.

5 - ظلت التغيرات تحدث بشكل جذري ونوعي حتى بدأت مع مطلع القرن الجديد في تحول ضخم تجلى في بيانات المثقفين والمثقفات، حيث ظهر عدد من هذه البيانات فيها تعبير نقدي وفيها وعي اجتماعي وحواري لم

يكن معهوداً في مجتمع محافظ، وجاءت فكرة الحوار الوطني بين تكوينات المجتمع مؤسسة لفكرة التعدد والتنوع من فكرة التحاور بين المتنوعين وبدأ التساؤل عن مفهوم الرأي الواحد بوصفه علامة على النسقية والانغلاق وليس قانوناً طبيعياً.

6 – ثم هناك الخطاب المفتوح على كل مصارعه، وهو خطاب الإنترنت، حيث بدأت لغة جديدة من الإفصاح تتشكل دون رقيب اجتماعي أو لغوي ودون وسيط، وهذا يفتح مجالاً للقول تتغير معه خارطة الأشياء وعلاقات السلطة والمرجعية.

هذه كلها علامات على تحولات كبيرة ونوعية تشمل التصور النقدي النظري وأسئلة البحث وتشمل الخطاب المنتج في الكتابة وفي البيانات التي هي نوع من الكتابة الجماعية وأساس لتشكيل رأي عام ومن هنا فإننا لسنا أمام نهاية للحداثة بقدر ما نحن على مشارف عصر (ما بعد الحداثة) حيث الفسيفساء الاجتماعية وحيث التعدد والتجاور وحيث الكشف والإفصاح، وهذه مؤشرات لمرحلة ما بعد الحداثة، وهذا ما أرى أننا على مشارفه، ولهذا قصة أخرى تحتاج إلى كتاب آخر.



تطور ترجمات النصوص الأدبية

عبدالوهاب الحكمي

إن الترجمة إحدى الوسائل للمثاقفة بين الشعوب والأمم، ولقد أدركت الأمم منذ عهد اليونان والشعوب اللاتينية والعرب أهمية الترجمة في احتكاك الثقافة وتبادل المعلومات. وهي مظهر من مظاهر العولمة في العصر الحديث. وسوف أبدأ بحثي هذا باقتباس مطول للمرحوم أحمد الزيات حول التأليف والترجمة، إذ يقول (... إن الأمة وهي في طور الانبعاث والنهوض تكون أحوج إلى الترجمة منها إلى التأليف. كذلك فعل العرب في عصر الرشيد وكذلك فعل الفرنج في عصر الإحياء والتجديد. والناظر في سجل الإحصاء الرسمي لما ترجم في عام 1953م من الكتب الأجنبية في شتى العلوم والفنون نجده أربعة وخمسين كتاباً أكثرها سيئ الترجمة قليل القيم، وهذا على علاته لا يجدد أدباً، ولا يزيد علماً ولا يوسع ثقافة. والواقع الذي لا نزاع فيه أن أدبنا لايزال ناقص الخلق بطيء الشباب لأمة أنكر قديمه وجهل جديد الناس، فلم ينقذه ماض ولم ينمه حاضر. ولقد كان أدبنا القديم في حدود صرامة اللسان العام لخوالج النفس الإنسانية في أكثر بقاع الأرض، فلم تكن هناك فكرة تحول في ذهن كاتب، ولا صورة تتمثل في خاطر شاعر، إلا وجدت في هذا المحيط صدفة تستقر فيها. فلما تحولت عن مذاهبه الأنهار، وجفت على جوانبه الروافد، عاد كل البحيرة المحدودة لا يمدها إلاّ قطرات المطر ودفعات السيل حيناً بعد حين. فالقارئ العربي الحديث لا يجد فيما أثر منه ولا أكثر ما استجد فيه غذاء عقله ولا رضاء شعوره، لأن المأثور منه ناقص لانقطاعه عن سير المدنية، والجديد منه ناقص لخلوه من الآداب الأجنبية. والغريب المخجل أن المرء يقرأ أي نابغة من نوابغ العالم في أي لغة من لغات التمدن إلاّ في اللغة العربية! حتى التركي مثلاً يستطيع أن يقرأ في لغته لهؤلاء العباقرة العالميين الا يضع كتب أخبارهم المترجم على ذوقه ونشرها على حسابه.........).

فإذا أردنا لأدبنا أن يتسع في حاضره كما اتسع في ماضيه فليس لنا اليوم بخير سبيل الأمس: نرفد بآداب الأمم الأوربية، ونصله بتيار الأفكار الحديثة، فإن لكل أمة مزايا ولكل بيئة خصائص. ولكن يكون أدبنا عالمياً ما لم يلقح بآداب العالم. والمحاكاة والاحتذاء من أقوى العوامل أثراً في الأدب وما قلناه في الأدب نقوله أيضاً في العلم والفن. فإن ما في العربية منهما لا يعد في الغالب أن يكون ملخصات مجهولة النسب ومقتبسات قليلة الفناء إذا نفعت فإنما تنفع طلاب المدارس........ أما الشعب الظامئ إلى المعرفة فلا يجد بين يديه من أمهات الكتب العلمية والفنية ما ينفع غليله ويسد عوزه: إن العلوم اليوم أوربيه وأمريكية ما في ذلك شك. وأن الفروق التي باعدت بين الشرق والغرب في مدلول الإنسانية الراقية إنما يجمعها كلها لفظ العلم. وهذا العلم الذي سخر السموات والأرض للإنسان الضعيف (... سيبقى غريباً عنا ما لم ننقله إلى ملكنا بالتعريب ونضمه في شعبنا بالشر. ولا يمكن أن يصلنا به أو يدنينا منه كثرة المدارس ولا وفرة الطلاب، فإن من المحال ألا تنتقل الأمة كلها إلى العلم عن طريق المدرسة، ولكن من الممكن أن ينتقل العلم إلى الأمة عن طريق الترجمة.......)[4].

يصور هذا الاقتباس المطول حاجة اللغة العربية إلى الترجمة ونقل التراث العالمي إلى اللغة العربية. ويصور في الوقت نفسه الحالة المزرية للكتب التي نقلت إلى العربية. ولكن علينا قبل أن نخوض في صلب هذا البحث أن نوضح الترجمة الأدبية ونفرق بينها وبين ما سواها من أنواع الترجمة. الترجمة الأدبية هي ترجمة النصوص الأدبية بأجناسه المختلفة مثل الشعر والقصة والمسرح والنقد الأدبي. ويتضمن تحولها من شفرة لغوية، أي مجموعة من العلامات المنطوقة والمكتوبة، إلى شفرة لغوية أخرى. وتختلف الشفرات المستخدمة فعلياً في الكلام والكتابة من لغة إلى أخرى، ويكون هدف التحويل إيصال المعنى، الهدف الأول للمترجم. وقد يكون المعنى قد يكون إحالياً وقد يكون أدبياً يتضمن عناصر بلاغية وبنائية وموسيقية. إن تحويل الشفرة هو عصب؟ البحث في علم الترجمة، مما يقتضي مقارنة دائمة

على جميع المستويات بين اللغات، وخصوصاً في علم التراكيب وعلوم اللغات الثقافية والنفسية والاجتماعية والتي تعتبر تخصصات متداخلة مع علوم طبيعية وإنسانية أخرى[2].

يتمتع المترجم الأدبي بازدواجية في اللغة والثقافة فهو ممتلك لناصية اللغة والثقافة المصدر واللغة والثقافة الهدف. وعليه أن يدرك بأن هناك تداخلاً بين الثقافة الهدف والثقافة المصدر، وعليه أن يدرك الفرق بين النماذج الثقافية الأحادية التي تسيطر على الثقافة، والعوامل الثنائية التي تهيمن على الثقافة واللغة. إن من مظاهر العولمة في الثقافة أنها تعزل الثقافة أحادية الجانب وتحاول أن تسوغها بأن تجعل منها ثقافة عالمية. وهي تسعى إلى كسر القيود التي تتميز بها الثقافة أحادية الجانب في أنها تجعل من العمل الأدبي عملاً عالمياً وتجعله ملكاً للثقافة العالمية مثل أعمال شكسبير التي تتميز بمظاهر عالمية مشتركة وترجمتها إلى اللغة الألمانية على سبيل المثال تجعل منه ملكاً للثقافة الألمانية.

لقد جعلت ترجمة شليغل وتيك من شكسبير شاعراً ألمانياً مثل كبار الألمان الكتاب كجوته: ذكر الوانراندل في محاضرته (شكسبير وألمانيا) مميزات هذه الترجمة عندما قال (إحدى صفات هذه الترجمة وهي أن الكلمات المنبوذة القديمة والمعاني الغريبة لكلمات شكسبير التي حيرت قراءه الإنجليز، والتي تطلبت أحياناً تعليقات، قد استبدلت بكلمات رائجة ... ففي ترجمتنا الكلاسيكية لشليغل وتيك، يظهر المعنى ظهوراً واضحاً حتى أنه كان عليّ أن أعيد نشر الترجمة في طبعة شعبية، ولم يكن هناك أحياناً مقطع واحد في المسرحية كلها بحاجة لشرح، فعلى نحو مثالي تمت صياغة الكلمات التيودورية القديمة بلغة ألمانية واضحة وعصرية...)[3].

سوف يجد المترجم الأدبي أمامه كلمات وشفرات في نص، وهذا النص مشحون بعدة عوامل ومظاهر ثقافية ولغوية يبثها مؤلف. والمؤلف معزول عن النص، لأن النص أصبح ملكاً للثقافة والتراث على حد تعبير رولان بارت.

وهذا النص قد خضع لعدة قراءات، والمترجم الأدبي يحاول أن يخضعه لقراءة جديدة في إطار ثقافي وحضاري جديد. وهناك تداخل بين القراءات في اللغة المصدر واللغة الهدف، و يحاول المترجم أن يضعه في إطار ثقافي ولغوي جديد. مبني على أسس ثقافية ولغوية جديدة. وسوف يخضع لعدة قراءات في اللغة الهدف.

يلعب المترجم الأدبي دوراً أساسياً في مواجهة عدة تداخلات ثقافية حضارية . وهو لا يقل مقدرة عن المبدع الأساسي[4].

من الصعوبة بمكان أن تتميز الترجمات في اللغة المصدر عن الترجمات في اللغة الهدف. ومن الندرة بمكان أن الترجمات تميزت عن النصوص الأصلية ، ومن الأمثلة على ذلك ترجمات جوته لأعمال شكسبير، وترجمات بودلير لأعمال إدقر ألن بو. هذا في التراث والأدب الغربي. أما بالنسبة للعلاقة بين الشرق والغرب مثل ترجمة فيتزجرالد لرباعيات الخيام وهي إعادة صياغة جديدة. كذلك ترجمات جبرا إبراهيم جبرا لأعمال شكسبير وكذلك ترجمات الدكتور محمد عناني لأعمال شكسبير تغيرت إلى حد كبير إلى درجة لا كمال في الترجمة والإبداع. كذلك علينا أن نتذكر ترجمة الإنجيل وخاصة الترجمة المعروفة بترجمة الملك جيمس. وترجمة تشابمان لاشعار هوميروس، وترجمة بوب للإلياذه، وترجمة درايدان لفيرجيل[5].

ولكن ماذا عن العناصر الثقافية والفكرية والعادات والتقاليد التي أصبحت متداخلة ومترابطة بسبب العولمة التي جعلت من العالم قرية واحدة. لقد قضت العولمة وتيارها الجارف على الحواجز الثقافية التي كانت قائمة بين الثقافة الأصل والثقافة الهدف. وجعلت من فن الترجمة الأدبية مظهراً متعدد الجوانب. ولم يعد ثنائي المظهر والثقافة الذي يجدد العناصر اللغوية أصبحت عالمية القيم والعادات والتقاليد التي تعبر عنها العناصر اللغوية أصبحت مشتركة بين الأمم والشعوب[6].

وهكذا فإن دراسة الترجمة الأدبية في دراسة في عصر العولمة وهي دراسة النماذج والأطر الثقافية العالمية والتلاقح الثقافي واللغوي بين الشعوب والثقافات. وهي بالتالي جزء من المخزون الثقافي العالمي، وتحويل الثقافة والظواهر الثقافية المحلية إلى ملفوظات وظواهر ثقافية عالمية. وتلعب الثقافة في عصر العولمة أهمية في تشكيل الخريطة العالمية الثقافية واللغوية[7].

ولكن ما هي مقومات المترجم الأدبي الناجح في عصر العولمة. على المترجم الأدبي الناجح أن يمتلك ناصية الأسلوب والصياغة والمعلومات والمقومات الثقافية واللغة والنماذج الفكرية الأدبية في اللغة المصدر واللغة الهدف، وأن يكون كذلك واسع الاطلاع والثقافة، وأن يعرف أن يتعامل مع الصيغ اللغوية المعقدة في اللغة المصدر واللغة الهدف، وأن يمتلك ثروة لغوية واسعة، وأن يكون ممارساً ممارسة كافية لأسلوب الكاتب الذي يترجم له. ولذلك نجد كاتباً واحداً يخصص في ترجمة كتابات أحد الكتاب، فيتعود على أسلوبه وصياغته اللغوية. مثلاً تخصص ريتشارد هورد في ترجمة أعمال بارت وجزء من أعمال تدوروف ونقلها من الفرنسية إلى الإنجليزية.

إن العلاقة بين المؤلف والمترجم والقارئ يمكن أن ترسم بالمخطط التالي:

مؤلف ← مترجم ← قارئ

وهكذا يقع المترجم وسط وسيلة اتصال بين المؤلف والقارئ. وبدون وصول المترجم بين المؤلف في اللغة المصدر والقارئ في اللغة الهدف، لا يتم الاتصال بين المؤلف والقارئ. على المترجم أن يحدد الاستراتيجية التي ينبغي أن يتعامل بها مع النص الذي يتعامل معه. ويتعرف على نقطة انطلاقه: أهي الكلمة، أم الجملة، أم العبارة، أم النص كوحدة متكاملة. ويتعامل مع هذه العناصر بصورة تسمح له بالتحرك في عدة استراتيجيات، ويعرف كيف يتعامل مع الوجهة المختلفة للنص[8].

لا يتعامل المترجم الأدبي مع الكلمات فقط ولكنه يتعامل مع الأفكار والثقافة. ولا تكمن الصعوبات التي يتعامل معها في الكلمات فحسب، ولكن أيضاً في النماذج الثقافية والأطر الحضارية التي قد تختلف مع اللغة المصدر إلى اللغة الهدف. كلما كان التباعد بين الثقافات أكبر كان عليه أن يعمل جاهداً لسد الهوة بين الثقافة المصدر والثقافة الهدف، مثل العلاقة بين الثقافة الغربية، أو إحدى اللغات الغربية مثل الفرنسية أو الإنجليزية والثقافة العربية، أو التباعد بين الثقافة الألمانية والثقافة واللغة الصينية. هذه الهوة بين اللغتين الإسبانية واليابانية على سبيل المثال تقتضي من المترجم أن يقوم بعدة شروحات وتوضيحات حتى تضيق الهوة بين اللغة المصدر واللغة الهدف. ولكن هذه الهوة تضيق على سبيل المثال، بين الترجمة الانجليزية والألمانية أو العربية والفارسية[9].

تحتاج الترجمة بين الثقافات المتباعدة إلى كثير من الشرح، والزيادة والحذف. مثل ترجمة الدكتور طه محمود طه ليوليوسيس لجيمس جويس والتي سماها بالعربية عوليس. فقد وجد صعوبة بين التناغم والأطر اللغوية والثقافية في اللغة الإنجليزية وما يمكن أن يقابلها باللغة والثقافة العربية، حتى يتمكن القارئ العربي من فهم النص المترجم، الذي هو أقل صعوبة على القارئ والمتلقي الإنجليزي والغربي. ولذلك عمد إلى كثير من الحذف والزيادة والإضافة واستخدام العامية المصرية.

يشمل الحذف والإضافة قطع جزء أو إضافة شروحات وتعليقات والمحاولة الجادة التي يستطيع بواسطتها المترجم التعديل في الصياغة وإضافة بعض الكلمات والعبارات وحذفها والتعامل مع التراكيب الصعبة. ويلاحظ أن التراكيب تتضمن أبعاد لغوية وثقافية، على المترجم أن يعربها ويخفف من حدة الفروق اللغوية والثقافية بين اللغة المصدر واللغة الهدف. أما المتلقي ويضيف بدوره إلى النص المترجم أبعاداً ثقافية ولغوية جديدة من ثقافة اللغة الهدف حيث يضيف النص المترجم أبعاداً لغوية وثقافية إلى اللغة المصدر التي انطلق منها النص الأدبي ونبع[10].

يقول الكاتب المكسيكي أوكتافوباز الحائز على جائزة نوبل للآداب عام 1990م : لأنه لا يوجد نص إبداعي وأصلي في حد ذاته، ولأن اللغة أصلها في حد ذاتها ترجمة، والكلمات والعبارات في حد ذاتها تحويل وترجمات لعلامات أخرى واللغة والنصوص الأدبية هي ترجمات وتحويلات إشارية وعلامات من اللغة نفسها ومن لغة إلى أخرى، وكل ترجمة هي إعادة خلق جديد للنصوص الأدبية، وبذلك فإن كل ترجمة هي وحدة خلق جديد للنص الأدبي. وبذلك لا ينفي أوكتافوباز الترجمة الحرفية، وإنما لا يسميها ترجمة. وإنما هي محاولة تعيننا على حصر بعض الكلمات التي تجعلنا قادرين على التعرف على النص في اللغة الهدف. إن الفرق بين الترجمة الأدبية وترجمة النصوص العلمية، هو أن الترجمة العلمية هي نقل للمعنى وإيحائه[11].

في الترجمة الأدبية كل كلمة تتضمن عدة من المعاني المتداخلة، وعند تداخل كلمة مع كلمة أخرى يهيمن أحد المعاني على المعاني الأخر للكلمة وبذلك تكون العبارة. في النثر تشير كل كلمة إلى معنى محدد. أما في الشعر فإن الصفة المميزة له أن الكلمة تشير لعدة معان متداخلة وتشير إلى عدة لمحات ثقافية ولغوية في آن واحد[12].

الترجمة والإبداع مترادفان ولصيقان كيف؟ وهل المحاكاة إبداع؟. وكما تشير ترجمات بودلير لأعمال بو، لا يمكن الفصل بين الإبداع والترجمة ، فكلاهما يثري الآخر. من مظاهر الصور الإبداعية في الشعر الأوروبي أنها سبقت المحاكاة أو ترابطت معها، والمحاكاة نوع من الترجمة، أو حركات الترجمة. من هذا المنظور يعتبر تاريخ الشعر الأوروبي سلسلة متداخلة من المحاكاة والترجمة. فنجد مظاهر الشعر العربي في شعر البرفنسال وملامح الشعر الغنائي الياباني المعروف بالهياكو والتراث الصيني في الشعر الأوروبي الحديث. ومن ذلك على سبيل المثال التراث الهندي وخاصة السنسكريتي في أعمال إليوت[13].

ولكن هناك نظرة أخرى واتجاه آخر في المدارس المختلفة يعارض

وجهة نظر باز. بعض علماء اللغة يرى أن كل لغة لها جذورها اللغوية والثقافية والتي تختلف من لغة إلى أخرى. لا توجد لغتان متطابقتان، وهذا يفسر التحولات الثقافية واللغوية من تراث إلى آخر تكون المعاني المختلفة بين اللغات متأصلة في الأبعاد الثقافية واللغوية للتراث. على المترجم أن يكون حذراً في تصوره وإدراك هذه الأبعاد. إن قدم النص الأدبي في التراث يجعل من الصعوبة بمكان أن يتفاعل المترجم مع الأبعاد الثقافية واللغوية لتراث ذلك النص الأدبي. يجعل البعد الثقافي واللغوي للنص ترجمة ذلك النص أكثر صعوبة، ويجعل المترجم يتفاعل مع نماذج لغوية وثقافية متأصلة الجذور في النص الأدبي. ترجمة الإلياذة والأوديسة لهوميروس والكوميديا الإلهية لدانتي يجعل المترجم يتفاعل مع نصوص لغوية وثقافية وكلمات قديمة بائدة وغير موجودة في القواميس. في هذه الحالة يعتمد المترجم على حاسته اللغوية والثقافية، تمت الترجمات العبرية لعدة أعمال أدبية ودينية عبرية من القرن الثاني عشر إلى القرن الرابع عشر، وكانت حرفية وساهمت في ظهور اتجاهات لغوية جديدة في العبرية، ونماذج ثقافية ولغوية جديدة في النصوص العبرية[14].

ولكن العولمة قضت على هذه الفروق الثقافية في العصر الحديث. فالنماذج والأطر الثقافية واللغوية أصبحت عالمية وقضت العولمة على الفروق الجنسية واللغوية بين الثقافات، وفلسفة العولمة هي لغة ثقافية وعالمية مشتركة. ولكن الثقافة العربية حاولت أن تحافظ على أطرها الثقافية والفكرية، لذلك لم تفلت من حركة المثاقفة والتي ظهرت لأول مرة على أيدي علماء أصول الإنسان في أمريكا عام 1880م. ودخلت الثقافة العربية في حركة المثاقفة منذ دخولها فيما سمي بمرحلة النهضة في القرن التاسع وحتى يومنا هذا[15].

أصبحت الترجمة العربية في العصر أكثر اتساعاً وشاملة لجميع النصوص الفكرية. ومازالت الدراسات الأدبية قادرة على أن تكون أكثر شمولاً ودقة للنصوص الأدبية والفكرية.

من خلال نظرة سريعة على قائمة تحتوي على أربعمائة وأربعة وعشرين عنواناً من الكتب المترجمة في إطار المشروع النهضوي للترجمة. نجد أن المواد المختارة تتوزع كالتالي:

المـــــواد	عدد الكتب المترجمة
1. أدب ودراسات نقدية	181
2. علوم إنسانية واجتماعية	61
3. دراسات تاريخية	43
4. دراسات فلسفية	40
5. أبحاث ومقالات عامة	38
6. فنون وسينما	15
7. علوم	13
8. لغويات	12
9. ديانات	11
المجمـــــوع	414

المصدر: مقال الدكتور محمد علي الكردي في مجلة فصول عدد 64 - صيف 2004.

لقد فطن العرب منذ القديم إلى أن الترجمة جزء من حركة العولمة، وأنها مظهر من مظاهر التلاقح والتمازج بين الحضارات. فمنذ القدم سبقت الترجمة من اليونانية إلى السريانية الترجمة إلى العربية. فاشتهرت مراكز علمية للترجمة مثل مركز جنديسابور بالترجمة من اليونانية وعرفت بانفتاحها على الثقافات الهندية والفهلوية. وكذلك مدينة حران التي استوطنها السريان وعدد كبير من المقدونيين والإغريق والأرمن والعرب. وكان لهذين المركزين أثر في تطور الطب واشتهرت به عائلة نخيشوع، وعرف أثر

مركز حران في تقدم العلوم الرياضية والفلكية. وكذلك عرفت مدينة الإسكندرية التي اشتهرت بمذهب الأفلاطونية الجديدة والمزج بين اللاهوت المسيحي والميتافيزيقيا اليونانية. وظهر أثر النساطرة الذين كان لهم دور كبير في نقل الكتب اليونانية إلى السريانية ثم إلى الفارسية والعربية. وبفعل هذه التمازج والاختلاط الثقافي تمكنت اللغة ذات الأصول البدوية الطبقية أن تستوعب الثقافة العالمية من أواسط الصين إلى جنوب أوربا، أخذاً بقوله تعالى: ﴿إنا نحن نزلنا الذكر وإن له لحافظون﴾[16].

أما في العصر الحاضر فقد بدأ التلاقح بين الترجمة العربية والترجمة الفرنسية ببداية الحملة الفرنسية على مصر في عام 1789م عندما قام نابليون بغزو مصر، عندما استقدم معهم ما يقرب من مئة وسبعة وستين فرداً من علماء، ومهندسين ومترجمين بهدف عولمة مصر وضمها إلى الثقافة الغربية واستعمارها بطريقة علمية منظمة. وكان الهدف من هذه الحملة دمج مصر بالحضارة الغربية وسيطرت العولمة العلمية المنظمة في السيطرة عليها. وعندما جاء محمد علي باشا حاول بفكره المستنير تحديث مصر وضمها إلى الثقافة العالمية. وأدرك محمد علي أن الترجمة هي الوسيلة الوحيدة لصهر الثقافات وضم مصر إلى الثقافة العالمية. وأرسلت بعثات إلى أوربا في الأعوام 1813وعام 1826 وعام 1848 لنقل التراث الأوربي إلى الثقافة العربية. وتمتاز بعثة عام 1826، بمظهر من مظاهر عولمة الثقافة العربية. وكان عدد هذه البعثة أربعة وأربعين دارساً يركزون على التخصصات العلمية وأرسل معهم رفاعة الطهطاوي إماماً وواعظاً، ولكنه استثمر فرصة وجوده في باريس لدراسة اللغة الفرنسية ودراسة العادات والتقاليد الفرنسية وأثمر ذلك عن كتابه الذي ألفه فيما بعد بعنوان (تخليص الإبريز في تلخيص باريس)، وترجم بعد ذلك من الفرنسية إلى العربية تليماك. وتمثل هذه المرحلة مع بعض الحركات التي ظهرت آنذاك في كل من سوريا ولبنان بداية التلاقح والتمازج في العصر الحديث بين الثقافة الغربية والثقافة العربية وبداية العولمة الثقافية العربية. وتبعها بعد ذلك ظهور اتجاهات فكرية نحو

صهر الثقافة العربية في الثقافة الغربية. ويتجلى ذلك في هجرة مفكرين من الشام من أمثال بشارة تقلا الذي أسس جريدة الأهرام وجورجي زيدان الذي أسس دار الهلال، وكذلك مؤسس مجلة المقتطف وظهور جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده في مصر، وخير الدين التونسي في تونس وعبد الرحمن الكواكبي في الشام، والذين دعوا إلى صهر الثقافة العربية في الثقافة الغربية وأحمد فارس الشدياق وغيرهم من المفكرين العرب والأتراك الذين يمثلون الدعوة إلى عولمة الثقافة العربية والاستفادة من الثقافة الغربية. والدعوة إلى حركات التجديد في الثقافة العربية مثل دعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة في كتابه تحرير المرأة والمرأة الجديدة. والدعوة إلى دمج الثقافة والفكر العربي في الثقافة الغربية والتي تجلت في كتاب طه حسين مستقبل الثقافة في مصر.

من مظاهر العولمة في العصر الحديث بين الثقافة العربية والفكر الغربي التي سادت البلاد العربية منذ نهاية القرن التاسع عشر وخاصة منذ عام 1850 في الفترة من منذ عام 1850 إلى عام 1980 نجد أن الترجمة من الفكر الغربي هي التي أدت إلى تنشيط الفكر العربي وجعله فكراً عالمياً، يزاحم وينافس الاتجاهات والمدارس الأدبية الأوروبية التي ظهرت منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ولكي ندرك أهمية تلاقح الترجمة الأدبية في اللغات الأوروبية إلى اللغة العربية، علينا أن نقسمها إلى ثلاث فترات تمثل كل فترة اتجاهاً وتلاقحاً بعينه للترجمة الأدبية من اللغات الأوروبية إلى اللغة العربية:

أ) ترجمة النصوص الأدبية من اللغات الأوروبية إلى اللغة العربية من 1850 إلى نهاية الحرب العالمية الثانية.

ب) من عام 1950م إلى عام 1965م.

ج) الفترة الثالثة من عام 1965م إلى عام 1980م.

أ) الفترة الأولى وهي ترجمة النصوص الأدبية من عام 1850 إلى نهاية القرن التاسع عشر:

1 - غلبت على ترجمات هذا العصر التلخيص. بمعنى أن ترجمات النصوص الأدبية كانت تقوم على تلخيص هذه النصوص باللغة العربية. والتلخيص ليس ترجمة.

2 - عدم الدقة في اسم الكاتب وفي العلم الذي ترجم منه مع صياغة تلك النصوص من لغة عربية شعرية دون التقيد بالنص الأصلي. ففي الفترة بين عامي 1882-1945 ظهرت ترجمة روايات الحب الرومانسية، ومن هذه الروايات التي ترجمت روايات أنطوني هوب Antony ويكلي كوينر W.Colling وكوريلليي Marie Corelli. ورواية ولترسكوت The Talissmanوسميت قلب الأسد، وترجمت عام 1886. وفي عام1889 ترجمت لسكوت قصة إفانهو Ivanhoe ونشرت في حلقات في جريدة المقطم تحت عنوان الشجاعة والعفة. ومن عام 1909 نشرت وترجمت رواية رحلات جليفر Gulliver's Travels، وفي عام 1908 ترجمة رواية باختصار بعنوان وجيه أفندي دون الإشارة إلى الأصل، وفي عام1910 وعام 1922 ترجمت ابنن لبيزرائيلي وهما قصة Tancared وفيفان جرى، وفي حوالي عام 1923ترجمت رواية اللاجئون The Refugees، والتي نشرت تحت عنوانين مختلفين في الهجرة مرة والعذاب في الحب مرة أخرى. وفي عام 1923 ترجمت قصة رينسون كروزو Robinsoa Crusoe. وترجمت كذلك رواية ستيفنسون جزيرة الكنز Treasure Island ورواية البارونه أوركزي Bornen Orczy ورواية الزهرة الحمراء[17].

وترجمت تقريباً كل أعمال شكسبير من مجلة المسرح. ونشرت عدة ترجمات في مجلة الرواية التي صدرت عام 1937 وتوقفت عام 1939. وفيما يلي ثبت قام به كاتب هذه السطور يمثل القصص القصيرة المعروفة[18].

المؤلف	المترجم	عنوان القصة	العدد	التاريخ
هاردي	خليل نظمي	بعد مائتي سنة	2	15 يوليو 1937
مانسفيلد	عبدالحميد	الطائر	2	15 يوليو 1937
ديكنز	عياد	مستر بكويك ورفاقه	3	1 مارس 1937
واشنطن إرفنج	حسين كمال	القلب المكسور	9	1 يونيو 1937
واشنطن إرفنج	حسين كمال	اليد الممسوخة	10	15 يونيو 1937
ماريك كولي يدج	محمد محمد	يعيش زكي الملك	1	يونيو 1937
توماس هاردي	ناظم خليل	الخيال	4	1937
توماس هاردي	كامل حبيب	للزوجة	6	1937
توماس هاردي	ناظم خليل	المرأة الخجولة	7	1937
توماس هاردي	ناظم خليل	بعد عشرين عاماً	12	1937
مسز جورج	كامل حبيب	دورثيا	7	1937
أو هنري	بشروق الشرقي	الشبح	14	1937
ساكي	عبدالحميد حمدي	مستر باكافيل	15	1937
أسوكو وايلد	حسن صدقي	سالومي	17	1937

ب) الفترة الثانية الترجمة من عام 1950 إلى عام 1965م:

1 - تميزت هذه الفترة بالدقة في الترجمات عن الفترة السابقة إذ إن الرواية تترجم كاملة سواء عرف المؤلف أو لم يعرف .

2 - شعرت البلاد العربية بعد أن رحل عنها الاستعمار بضرورة التمسك باللغة العربية في الأوساط الرسمية والشعبية.

3 - شعرت دولة مثل الجزائر بأصالتها العربية وشعورها باللغة العربية والاتحاد العربي ديناً وثقافياً وعلمياً، ولقد ساعدت البلاد العربية الجزائر على التغلب على حالات وضرورات الترجمة.

4 - رغم أن الترجمات كاملة، لم يظهر أي أثر للدعوة للتمسك بالمصطلح

بالإضافة إلى الزيادة والنقصان في النص المترجم ودون الاهتمام بالدقة في الأصل.

5 - كانت أغلب الروايات التي ترجمت في هذه الفترة روايات شعبية وللتسلية ونشرت في سلسلة روايات الجيب وروايات الهلال ودوريات رمسيس. ومن الذين ترجم لهم ماري كوريلي وآرثر كونان ودل وآرنولد بنيت وسومرست موم وأجثا كرستي. بالإضافة إلى جين أوستن وإميلي برونتي وتوماس هاردي وج.هت ويلزد وأوسكار وايلد و د.هـ.موراتس الذي ترجم له عشيق ليددي وتشترلي ورواية العذراء والغجري وقد ترجمت هاتان الروايتان عامي 1947 و1948. وقامت هيئة الترجمة والتأليف والنشر بترجمة قصة ويلز (الرجل الخفي). من عام 1955 أحد مشروع الألف كتاب تضمن الأعمال المترجمة. بلغ المترجم منها 153 عملاً أدبياً منها 20 ترجمة أدرجت تحت الأدب ومن ضمن هذه الترجمات.

- جورج أرويل عام 1984 وظهرت عام 1956 وقد ترجم فيما بعد الأديب السعودي المرحوم عزيز ضياء ترجمة لهذه القصة.
- القوة والمجد لجرهام جرين وظهرت عام 1956م.
- رحلة إلى بلاد الهند للكاتب الإنجليزي أ. م. نورسترد وظهرت عام 1957م.
- أول من رحل إلى القمر، للكاتب الإنجليزي هـ.ج ويلز عام 1959م.

أما قائمة 1955-1963م لكل من مشروع الترجمة مشروع الألف كتاب فقد بلغ مجموع موادها 690م مادة كانت بعضها طبعات ثانية لأعمال سبق أن ترجمت من قبل. ويشمل الجزء الخاص بالأدب لمشروع الألف كتاب 143 ترجمة من مجموع 170 عمل. أما مشروع الترجمة فيشمل 22 عملاً فقط وكذا بلغ عدد الأعمال المترجمة في المشروعين معاً 134 + 22 = 156 عملاً. ولم يكن من بين هذا العدد سوى 18 عملاً قصصاً إنجليزيا منها: 13 رواية و5 مجموعات من القصص القصيرة. وما بين 1964-1967م ترجمت 11 رواية

إنجليزية أخرى، وهكذا يبلغ مجموع الروايات الإنجليزية 24 رواية، بينما بلغ عدد روايات التسلية والترفيه 895 عملاً قصصياً ومن الأسماء التي ظهرت لهم أعمال مترجمة هم: جوزيف كونراد وفوستر وأوليفر جولد سميث ولورنس ستيرن[19]. وقامت الهيئة المصرية للكتاب بترجمة ما يقرب من 540 عملاً قصصياً مترجماً ما بين 1958-1968 وهذه الترجمات كانت لروائع الكلاسيكية والأدباء المعروفين في أوروبا.

ج) الفترة الثالثة وهي الأخيرة من عام 1965حتى عام 1980م.

1 - بدأت الجهود المبعثرة التي بذلت في الفترة الثانية تقطف ثمارها في اختيار النصوص الأدبية وترجمتها بدقة وأمانة علمية. وامتازت بالشروح والإضافات التي يستوعبها القارئ العربي. فمن ذلك على سبيل المثال ترجمة المرحوم حسن عثمان الذي نشر في 1968م النص الكامل للكوميديا الإلهية للشاعر دانتي مزودة بالشروحات والتعليقات. وهي نموذج يحتذى في دقتها وأمانتها العلمية، وتقدم نموذجاً للترجمة العلمية الموضوعية السليمة. كذلك ترجمة المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال لكتاب جان بول سارتر (الأدب)، وزوده بشروح وتعليقات وتوضيحات خاصة بالأدباء والكتاب الذين ورد ذكرهم في النص الأصلي، مما يساعد القارئ العربي على أن يستوعب العبارة بسهولة ويسر. أيضاً هناك ترجمات قصص إيرنست همنجواي وكولن ولسن، مثل المعقول واللا معقول في الأدب الحديث والمنتمي وما بعد المنتمي. وتعتبر تلك الترجمات مقبولة إلى حد كبير، وإلا أنها كانت تحتاج إلى مزيد من الدقة مع ذكر المصطلحات الإنجليزية أو الفرنسية، مع مزيد من الشروحات والتعليقات.

2 - إقامة الندوات والاجتماعات الخاصة بالترجمة بدعم من المنظمة العربية للثقافة والفنون والآداب والإدارة بدول الخليج العربي والجامعات العربية. وقد أصدر مكتب التربية العربية كتباً لخص حركة الترجمة في الوطن العربي من عام 1948 إلى عام 1975 كما يوضح الجدول التالي:

الكتب المترجمة من العربية		الكتب المترجمة إلى العربية	
أدب	1380	أدب	937
تاريخ – جغرافيا – سير	534	دين	558
علوم	493	كتب أخرى	416
قانون – اجتماع – تربية	461	كتب أخرى	929
المجموع	4028	المجموع	1911

3 – ظهور المعاجم والقواميس المتخصصة والدقيقة منها معجم الدكتور مجدي وهبه تضمن مصطلحات الأدب، ومعجم علم النفس والتحليل النفسي، ومعجم الاقتصاد ومعجم المصطلحات السياسة، ومعجم الفلسفة، ومعجم المصطلحات الجغرافية، ومعجم اللغويات النظرية، ومعجم اللغويات التطبيقية، ومعجم الأسلوبية للأستاذ الدكتور حسن غزالة ومعجم مصطلحات الفقه والقانون. ومعجم المورد في طبعته الجديدة عام 1983 وإن كان هناك ملاحظات على معجم المورد فهو استخدام كلمات وعبارات شائعة ودارجة، وهناك معجم المغني الأكبر لحسن الكرني وهذا المعجم يمتاز بدقة الكلمات العربية المرادفة، ويحتاج إلى الرجوع إلى القواميس العربية القديمة مثل القاموس المحيط ولسان العرب وتاج العروس وهو يعبر عن سعة وثراء المفردات العربية وشمولها وقد استفاد العلامة الكرمي من البرنامج الذي يعده من إذاعة لندن بعنوان قول على قول ولكي أعطي مثال على ذلك كلمة Purse وهي تعني حقيبة السيدات واسمها باللغة العربية عتيدة. وكلمة Infuriate وهي تعني بالكلاسيكية العربية نفر وقد ورد في لسان العرب ج 6ص4487 مادة نفر. وكذلك كلمة Glee جذل، وقد وردت في لسان العرب ج 1ص 577مادة جذل طبعة دار المعارف. ووردت في أساس البلاغة ص 86، وفي المعجم الوسيط ج 1 ص 113 مادة جذل وكذلك كلمة Ascetic. بمعنى زاهد وقد وردت في أساس البلاغة ص 279، ولسان العرب مادة

زهد ج 3 ص 1876، والمعجم الوسيط ج 1 ص 405 مادة زهد ووردت في قوله تعالى: ﴿وشروه بثمن بخس دراهم معدودة وكانوا فيه من الزاهدين﴾ سورة يوسف آية رقم 20.

هذه العوامل كلها أدت إلى الاهتمام بالترجمة فنجد على سبيل المثال سلسلة المسرح العالمي التي تصدر من الكويت وقد تجاوز عدد تلك الترجمات العشرات، وكذلك سلسلة عالم المعرفة التي تصدر من نفس المجلس وتمتاز بالدقة في الترجمة وأغلب تلك الترجمات لها مترجم ومراجع. وقد نقلت تلك الترجمات بعيون الفكر العالمي إلى اللغة العربية فنجد أن مجلة الخليج رصدت حركة الترجمة والتعريب في البلاد العربية من عام 1970 إلى عام 1980م على النحو التالي[20]:

الدولة	العدد
الأردن	22
تونس	40
السعودية	7
سوريا	442
سلطنة عمان	5
قطر	3
لبنان	152
مصر	1758
دولة الإمارات العربية المتحدة	2
الجزائر	16
السودان	90
العراق	258
فلسطين	5
دولة الكويت	95
ليبيا	44
المغرب	2

المصدر: من مجلة رسالة الخليج العربي العدد 23 السنة الثامنة 1408هـ/ 1987م.

هوامش وإحالات

1) هذا الاقتباس ورد في كتاب د/ محمد خير البقاعي. الكلام على الكلام: دراسات في الفكر والثقافة. الرياض: كتاب الرياض، فبراير، 2004م ص.ص 167-169.

2) د/ محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان 2003. الطبعة الثانية ص. ص 7-8.

3) هورست فرنز (فن الترجمة) ترجمة فؤاد عبد المطلب نوافذ. عدد 27، محرم 1425هـ - مارس 2004م ص ص 90-59-12-13.

4) Mona Baker,ed Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London: Routledge, 1998 P.129.

5) هورست فرنز (فن الترجمة) ترجمة فؤاد عبد المطلب ص 19.

6) Encylopedia of Translation. P.132.

7) Ibid . P.132.

8) Clifford E.landus . Literary translation : A practical guide.Buffolo: Multilingual Matters LTD, 2001. PP.8,51,55 and Passim.

9) Ibid. , P93.

10) Ibid . , P.95.

11) Otavo Baz. Translation: Literature and Letters. Translated by Iren del Corral, in Theories of translation: An Antthology of essays from Drydn to Derrida. ed. by Rainer Schulte and John Big Venet. Chicago: The University of Chigaco Press, 1992 PP. 152-162.

12) Ibid. , P.158.

13) Ibid. , p.160.

14) Newsletter of translation. The International Federation of Translators. Vol7 (1988) PP.334-70.

15) الدكتور محمد علي الكردي (الترجمة وحركة المثاقفة في العالم العربي). مجلة فصول عدد 64 - صيف 2004 ص ص 306-319.

16) الدكتور محمد علي الكردي (الترجمة وحركة المثاقفة في العالم العربي). مجلة فصول عدد 64 – صيف 2004 ص ص 306-319.

17) الدكتور إنجيل بطرس سمعان. الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية . مجلة عالم الفكر، المجلد الحادي عشر العدد الثالث، 1980م ص 81-48.

18) مجلة الراوية التي صدرت في عام 1937 إلى عام 1939 والترجمات المذكورة وردت بالسنة الأولى من مجلة الرواية.

19) الدكتورة إنجيل بطرس سمعان (الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية . مجلة عالم الفكر ، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، 1980م ص ص 81-48.

20) الأستاذ كمال توفيق الهلباوي (موقع التعريب والترجمة من التثقف والأسلمية) مجلة رسالة الخليج. العدد 23، السنة الثامنة 1408هـ/1987م.



في تقاطع مشروعي الجابري والغذامي

إدريس جبري

تقديم:

كان الشعر والحكاية، إلى جانب الخطابة والترسل والمقامة والنقد والفلسفة وغيرهما، من أهم القنوات الثقافية التي اعتمدتها السلطة الأموية، والعباسية من بعدها، لنشر قيم الطاعة وتسويق أخلاق الخنوع في المجتمع العربي آنذاك، وتكريسها وترسيخها في العقل الأخلاقي العربي، وبالتالي «شرعنة» التسلط وقيم الاستبداد في الثقافة العربية بعد ما أفرزته «الفتنة الكبرى» من أزمة في القيم، وبعدما دخلت موروثات ثقافية «أجنبية»، منها الموروث الفارسي على وجه التحديد. وقد وجدت هذه السلطات في الأماكن العامة (الأسواق والمساجد) والمجالس الخاصة فضاءات «مثالية» لتحقيق ذلك، علماً بأن تلك القنوات كانت «مادة ثقافية» رائجة جداً، يستهلكها بإدمان الخاصة والعامة من الناس، لاسيما وأن المؤسسات الثقافية، وبإيعاز من السلطة السياسية، عادة ما تشجع هذه «البضاعة» وتدعمها وتروج لها، ليس من أجل ذاتها بالطبع، ولكن من أجل حل أزمة القيم التي نتجت عما يعرف بـ «الفتنة الكبرى» - أو على الأقل التخفيف من حدتها - من ناحية، ومن ناحية أخرى من أجل الدعوة إلى «قيم جديدة» تقوم على الطاعة والامتثال غير المشروطين للحاكمين، ومن في معناهم. وهذا ما سنعمل على البرهنة عليه من خلال مسلكين ثقافيين مركزيين في الثقافة العربية هما: الشعر وحكايات كليلة ودمنة، على أن نعود إلى باقي المسالك الثقافية الأخرى لاستكمال الصورة واستجلائها في ما سيأتي من دراسات نعدها لهذا الغرض.

1 - الشعر: ديوان العرب أم ديوان القيم؟

1-1 - الشعر: نص ثقافي أم سجل للقيم؟

كان الشعر ينعت على الدوام بديوان العرب، بل وسجل مآثرهم الثقافية والأخلاقية والحضارية. فهو [علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه] كما يقول ابن الخطاب، ولذلك عد أحد المقومات المركزية ، إن لم يكن أهم المقومات الجوهرية المكونة للشخصية العربية عبر تاريخها الطويل، وهذا ما يبرز مكانة الشعر الكبيرة في الوجدان العربي، وحضوره القوي في كل المرافق الاجتماعية والسياسية والثقافية والتربوية... «رغم كون العرب أنتجوا فنونا وأجناسا أخرى»[1]، لا شك أن لها دور هام في تكوين العقل العربي.

وقد كان الشعر بالخصوص، في شبه الجزيرة العربية، كالماء والهواء... أينما وليت وجهك فثمة الشعر. الشيء الذي يفسر تلك المكانة الكبرى التي يحتلها الشاعر داخل القبيلة[2]، وهي المكانة التي لا تضاهيها سوى مكانة شيخ القبيلة والكاهن. ومن هذا المنظور، لا يستقيم تحليل العقلين السياسي والأخلاقي العربيين، دون استحضار هذا المعطى الجوهري، على اعتبار أنه النص الثقافي، الذي لا يحتاج إلى «تأشيرة» في الثقافة العربية للدخول إلى حياة الناس «الخاصة» و«العامة»، بحكم أنه سجل لقيمهم بل ولوجودهم الثقافي والحضاري. ولذلك فهو يتمتع بكل حقوق النص الثقافي، كما حددها الأستاذ عبدالفتاح كيليطو في سياق تفريقه بين النص/ الثقافة واللانص/ اللاثقافة لما قال... أما النص فإنه يتمتع بخاصيات إضافية أي بتنظيم فريد يعزله عن اللانص (كما) أن النص لا يدون فقط بل يحرص على تعليمه، فالمقررات المدرسية والجامعية لا تتضمن إلا الأقوال التي تعتبر نصوصاً *أي الأقوال التي يجب الأخذ بها والاستشهاد بها والنسج على منوالها والعمل بمقتضاها*»[3].

وإذا تقرر هذا، فلا يستقيم الحديث عن القيم الأخلاقية العربية «الخالصة»، على وجه الخصوص، دون استحضار هذا المقوم الجوهري

واستقرائه لمعرفة القيم التي يعمل على تكريسها واستنباطها في الفكر الأخلاقي العربي. وقد تنبه الباحث السعودي: الدكتور عبدالله محمد الغذامي إلى هذه المسألة بعمق، لما أسس له مشروعاً علمياً[4] جريئاً، يعيد فيه النظر في ما أسماه بـ «*الأنساق الثقافية العربية*»[5]، من مدخل *النقد الثقافي* باعتباره الأداة المناسبة لتكليم هذه الأنساق المضمرة واستنطاق المنظومة القيمية ونقدها وتعرية أشكال «الرجعية»، والهزيمة والتسلط والاستبداد فيها، ثم كشف «الحيل الثقافية والجمالية" التي تعتمدها في تمرير هذه الأنساق القيمية، وبخاصة إذا اتفقنا بأن الثقافة تخفي أشياء أكثر ما تظهر. وأن أسرارها - الثقافة - أشد دهشة وأهمية..»[6].

ويحدد الأستاذ عبدالله محمد الغذامي غاية مشروعه النقدي هذا في عبارات منتقاة قائلاً: «إن مشروع هذا النقد يتجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خفية، وأهم هذه الحيل هي الحيل الجمالية التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكما فنياً. وأمر كشف هذه الحيل يصبح مشروعاً في نقد الثقافة، وهذا لن يتسنى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة ورفع الأغطية عنها»[7].

من هذه الناحية، فإن غياب استقراء الشعر العربي، عبر تاريخه الطويل - شأنه في ذلك شأن استقراء الخطابة والترسل والمقامات و«حكايات» ابن المقفع وغيرها - هو تغييب لأهم مقوم في الثقافة العربية، لما له من أهمية قصوى في تشكيل وتكوين الشخصية العربية الإسلامية بكل أبعادها السياسية والأخلاقية والاجتماعية والنفسية والوجودية، بشكل لا يضاهيه فيه سوى الخطابة. علماً بأن الحدود الفاصلة بين الشعر والخطابة نفسها في الثقافة العربية، حدود واهية. ليس لكون الشعر «كان يؤدي الكثير من المهام الخطابية سواء في الصلح أو الحمالات أو المخاصمات والمحاكمات وما سوى ذلك من مشاكل الحياة الاجتماعية والسياسية العربية»[8]. وأحسن مثال على ذلك، تلك المواجهة الشهيرة في عصر ما قبل

الإسلام التي جرت بين الشاعرين عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة، في حضرة عمرو بن هند، إذ يجتهد الأول في إبراز فحولته وتطرفه الأهوج، وتأكيد «*أناه الطاغية*» الجارفة، بمفهومها عند الأستاذ الغذامي، فيما يعمل الثاني على كسب المواجهة باستثمار خطاب العقل والعقلانية، ولغة الرصانة والتواضع، بلغة الأستاذ الجابري.

وقد أدرك الأستاذ الجابري، خطورة الخطاب الأدبي، والشعر منه بالخصوص، ودوره الكبير في استضمار القيم وتمريرها من الأسلاف إلى الأخلاف[9]، وذلك لما حاول نقد شعر ما قبل الإسلام، على هامش مشروعه العلمي، بغية نبذ كل قيم التطرف والغطرسة وأخلاق اللاعقلانية التي يطفح بها في سياق حضاري يحتاج أكثر ما يحتاج إلى الهدوء والرصانة وتحكيم العقل والعقلانية في تدبير الخلافات والمخاصمات[10]. ومع ذلك فلم يخصص صاحب رباعية نقد العقل العربي للشعر، على مساره الطويل، مثل ذلك الحيز الهام الذي أفرده للخطابة أو لحكايات ابن المقفع، كما جاء في كتابه: العقل الأخلاقي العربي، فاكتفى فقط بإبراز المواقف العقلانية وغير العقلانية في شعر ما قبل الإسلام، دون أن يتجاوز ذلك إلى إبراز دور هذا الشاعر في صناعة الطاغية المستبد ودوره في دعم قيم أردشير من طاعة وخنوع وامتثال مطلق لأوامر الحاكم. وإن أدرك هذا الأمر في إشارة عابرة نوردها للتأكد على صحة فرضيتنا. يقول الأستاذ الجابري في كتابه العقل الأخلاقي العربي: «ولكي نقدر مبلغ تأثير هذا النوع من الاستشهاد في توزيع القيم والترويج لها وتكريسها وبالتالي فرض سلطتها، يكفي أن نلاحظ دوره - يقصد الشعر - في حياتنا المعاصرة. فمن منا لم يستشهد بينه وبين نفسه أو من أجل إقناع مخاطبيه *ببيت لزهير بن أبي سلمى أو لطرفة بن العبد أو للمتنبي إلخ*»[11].

وهذا يعني أن الأستاذ الجابري قد حدس أهمية الشعر في تمرير القيم وتسويقها، إلا أنه لم يكلف نفسه، كصيغ اهتمامه بالخطابة وحكايات

ابن المقفع والفلسفة، تعميق هذا الحدس والتدليل عليه، واكتفى بالإشارات العابرة والتلميحات اللامعة. وهو الجانب الذي تكفل الباحث السعودي الدكتور عبدالله محمد الغذامي بتداركه ورصده وتوسيعه والتدليل عليه في بناء نظري شمولي متماسك. وهذا ما سنعمل على استجلائه فيما سيأتي من الصفحات.

هذه الزاوية، فديوان الشعر العربي العريق والعريض في تاريخ الثقافة العربية لا يقل خطورة في تمرير رصيد لا يستهان به من «*القيم الشريرة*»[12]، بلغة ابن رشد، التي تزكي الطاعة والخنوع والنزوع «القلبي» والفردي، وبالتالي التسلط والاستبداد، لاسيما إذا أدركنا أن الشعر العربي كان، وظل في عصر التدوين وما قبله وما بعده المرجع الأول، أو على أقل تقدير أهم المراجع المركزية، في تكوين العقل العربي، النظري منه ونجاعته في نشر وتمرير وترسيخ قيم معينة تعدها السياسة وتسهر على تسويقها المؤسسات التربوية والثقافية و السياسية في البلدان العربية.

وحصيلة هذه القيم هي حصيلة مركبة، يستضمرها الأخلاف عبر مسالك مختلفة - (الخطابة والترسل والمقامات وغيرها) نقتصر في هذه الدراسة على مسلكي الشعر وحكايات كليلة ودمنة - يصدرون عنها في وعيهم ولاوعيهم. ولو تمعنا في الشعر/ ديوان العرب على سبيل المثال، كما يقول الأستاذ عبدالله محمد الغذامي «لوجدنا أن الشعر هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المستترة بالجماليات، والتي ظلت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلاً بعد جيل ليس في الخطاب الشعري فحسب بل في كل التجليات الثقافية بدء من النثر الذي تشعرن منذ وقت مبكر، وكذا الخطاب الفكري والسياسي والتأليفي بما فيه النقدي، وكذاك في أنماط السلوك والقيم ولغة الذات مع نفسها ومع الآخر...»[13].

وهكذا، فإن استنطاق كل الأنساق الثقافية العربية التي تضمر قيماً أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية أو فكرية، عبر حيل ثقافية أو قوالب جمالية

بما فيها الشعر، على سبيل المثال، لمن المهام الضرورية التي لا ينبغي التقليل من أهميتها، أو التراخي في استجلائها، بل ينبغي الاهتمام بها قدر الاهتمام الموجه للخطابة والبلاغة والترسل والحكايات، باعتبارها جميعاً مسؤولة عن تمرير مجموعة من القيم السلبية ونشرها وتسويقها، إلى حد صارت إحدى العقبات الكأداء في إقرار نظام ديمقراطي يفسح المجال للمؤسسات الدستورية والتنظيمات السياسية والاجتماعية المدنية (أحزاب ونقابات وجمعيات...) باعتبارها المجال الطبيعي للممارسة وصنع القرار.

إن غياب القيم الديمقراطية أو تأجيلها أو التآمر عليها اليوم لمن الأسباب المباشرة في تزكية الاستبداد و«شرعنة» التسلط، وفتح الباب أمام قيم الطاعة اللامشروطة، كما مهد لها الشعر منذ عصر ما قبل الإسلام وكرسها في العصر الأموي والعباسي، بحدة أوضح، لاسيما بعدما استثمر مكانة الشاعر في تسويق القيم التي يرتضيها الحاكم. بل إن غيابها – أي القيم الديمقراطية – هو أحد العوامل المركزية في تحويل الشاعر – وبضاعته الشعرية – إلى «خادم مطيع» أمام أعتاب الحاكم، إذ لا ترى كما يصف أبو حيان التوحيدي، «شاعراً إلا قائماً بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد، ممدود الكف، يستعطف طالباً، ويسترحم سائلاً، هذا مع الذلة، والخوف من الخيبة والحرمان...»[14].

وفي هذا السياق، نستغرب تلك الانتقادات الحادة والعنيفة أحياناً، التي يوجهها الدكتور عبدالله محمد الغذامي إلى الحداثة بمعناها العام، وإلى أهم رموزها في الثقافة العربية المعاصرة، وخاصة نزار قباني وأدونيس وغيرهما[15]، دون أن يفرد مبحثاً خاصاً للقيم الديمقراطية الكفيلة بـ «قتل» الطاغية وإخراجه من النسق الشعري، والثقافي العربي عموماً، إلى الأبد، وإن كان يومئ إليها من حين إلى أخر بشكل عابر ومحتشم.

2-1 – شعرنة الطاغية وإعاقة القيم الديمقراطية:

إن المتتبع لما كتبه الأستاذ الغذامي في كتابه: النقد الثقافي، وما قام به

الأستاذ الجابري بالخصوص في كتابه: العقل الأخلاقي العربي من «دراسة تحليلية ونقدية لنظم القيم في الثقافة العربية» - وهو عنوان فرعي للكتاب - لن يجد صعوبة تذكر في إدراك أن الباحثين يتقاطعان ويتكاملان في تحليلهما ونقدهما لمنظومة القيم أو الأنساق المترسخة في عمق العقل العربي، والتي ساهمت وتساهم في «*صناعة الطاغية*»، أو في استعادة وصايا أردشير بن بابك[16] الفارسي، كما بينها الجابري في كتابه المذكور، وأسهب في التدليل عليها.

فالطاغية من هذه الناحية، كما تحدث عنه صاحب الخطيئة والتكفير، لا يختلف في شيء عن نموذج أردشير الذي تحدث عنه الجابري كثيراً في كتابه: العقل الأخلاقي العربي، إذ يتماهيان في ممارسة الاستبداد والتسلط، واستعادة «الأنا الفحولية» والترويج لها.

هذا النموذج المجسد سواء في السلطان أو الملك أو الخليفة أو الأمير أو الرئيس أو في رئيس الحزب أو رئيس الجمعية أو شيخ القبيلة أو شيخ الطائفة أو شيخ الزاوية أو زعيم الجماعة أو حتى في رب الأسرة[17]... إلخ، مايزال حياً قوياً على الساحة الفكرية والسلوكية في الثقافة والمجتمع العربيين إلى اليوم. وهو النموذج المستمر والممتد، بل و«المتعالي» في المجتمعات العربية التي صارت بفعل ذلك، كما يقول الجابري: «مدينة الجبارين»[18]، التي ما تزال قائمة وإن بأشكال مختلفة وتجليات متنوعة حتى هذه اللحظة.

إذا ظل صاحب نقد العقل العربي مرتكزاً، في قراءته للتراث العربي، على نماذج من «الجبارين» الذين ينتمون إلى الماضي. أي إلى التراث، وإن كان يعمم نتائجه على الحاضر ويستشرف في ضوئها المستقبل، بحكم استحضاره الدائم لهموم الحاضر، وآفاق الغد، فإنه لا يقف عند «أردشيرات» العالم العربي الإسلامي في العصر الحاضر بشكل عام يوحي باقتراح بدائل فكرية وسياسية اقتصادية وأخلاقية وغيرها، لتحويل المدينة العربية الإسلامية

الماضية والحالية «*مدينة الجبارين*»، إلى مدينة، لا نقول عنها «*مدينة فاضلة*» على غرار «حلم» الفلاسفة عبر التاريخ الفلسفي الطويل والمديد، أو «مدينة الشرع»، بعبارة ابن رشد.

من هذه الزاوية، فإن أهمية مشروع الأستاذ الجابري لا تكمن بالأساس في قراءته النقدية والعقلانية الواقعية الجريئة للتراث العربي الإسلامي وإعادته التفكير الجذري في كل مرافقه وقطاعاته المختلفة فحسب، بل في الآفاق التي يفتحها مشروعه لقراءة الحاضر بالدرجة الأولى، قراءة إدراك واستيعاب وبالتالي قراءة تجاوز، في انتظار مستقبل ديمقراطي ذو توجه سياسي واجتماعي، يسد الباب أمام تناسل الطغاة والمستبدين، ونسخ أردشير..

يقول صاحب نقد العقل العربي مدعماً تلك الفرضية ومدافعاً عن اقتناعه معاً في الصفحة الأخيرة من كتابه: العقل الأخلاقي العربي - وسنثبت نص الاستشهاد لأهميته القصوى فيما نذهب إليه: «وبعد، فقد انطلقنا في بناء موضوع الدراسة من بداية فرضت نفسها علينا *لأنها البداية التي مازالت حية في وضعنا الراهن، أعني التي تقف بنا عندها عملية الرجوع القهقرى من لحظتنا الراهنة*. ذلك أننا لو رجعنا نحن *أبناء القرن الواحد والعشرين*، أو أبناء أي قرن آخر من القرون الماضية المنتمين إلى الحضارة العربية الإسلامية، أقول لو رجعنا مع التاريخ إلى الوراء نبحث عن بداية لما عبرنا عنه أعلاه بـ «*غياب نظام واحد للقيم*»، لما توقفت بنا عملية «الرجوع» على أن نصل إلى تلك الحقبة من الزمن التي نسميها «الفتنة الكبرى»! الفتنة التي اندلعت بالثورة على عثمان و«انتهت» بانتصار معاوية في حرب صفين. إنها الفتنة التي يجمع المؤرخون أنه كان من نتائجها «*انقلاب الخلافة إلى ملك عضوض!*»[19].

وبانقلاب الخلافة إلى ملك عضوض، أصيبت بأزمة حادة، سيكون لها انعكاس مباشر على الأوضاع السياسية وغير السياسية داخل المجتمع، إذ

سيتم استقدام «قيم جديدة» تقوم على الطاعة والامتثال، كما أوصى بهما أرشيدر، ثم استثمار «القيم المحلية» الضارية في أعماق شعر ما قبل الإسلام وما بعده، وذلك من أجل أهداف سياسية سينجلي أمرها على طول هذه الدراسة. الشيء الذي رسخ مبادئ من قبيل: طاعة السلطان من طاعة الله، والدين والملك توأمان... وعزز من «صناعة الطاغية» السياسي، بالدرجة الأولى - أي الحاكم المستبد «وملك الملوك» و«الحاكم بالله» و«المنتصر بالله» و«المستير بالله» «والقائم بأمر الله» «والواثق بالله»... - الذي يملك السماء والأرض والماء والهواء، ويملك البلاد والعباد ولا أحد يملكه. فهو البلاد، والبلاد مجسدة فيه، ليصير الرقم الأول والأوحد في كل شيء: العادل الأول الأوحد والحكيم الأول الأوحد والعارف الأول الأوحد والمالك الأول الأوحد الوطني الأول الأوحد... إلخ. الأمر الذي عاق العقلين السياسي والأخلاقي العربيين من التحرر مما أطلق عليه الأستاذ الجابري «*وزر الفتنة الكبرى*» الذي كرس قيام الحكم في الإسلام، *وعلى الدوام إلى الآن على «وحدانية التسلط»، فكانت مدينتنا على اليوم «مدينة الجبارين»*[20].

وبالفعل، لم تأت «مدينة الجبارين» تلك من فراغ. فقد سلك منظورها ومدبروها، خاصة في أواخر الدولة الأموية، ومع الدولة العباسية مسالك واستراتيجيات[21] لدعم هذا النوع من المدن وإضفاء المشروعية عليها حتى يصيروا وتصير معهم «المدينة» «حقيقة» متعالية لا يعلى عليها، وذلك بنشر القيم الكسروية والعمل على إضفاء الشرعية الدينية عليها.

هذه القيم هي التي مازالت تسري في شرايين الدولة العربية الإسلامية. وذلك ما سنعمل على تجسيده من خلال نموذج فعلي في الواقع المعيش - وإن كان الدكتور الجابري لا يقيم لها وزناً بحكم الحدود التي رسمها الباحث لمشروعه - مستثمرين نتائج أبحاث الباحث الدكتور الغذامي في هذا الشأن، مع تسييب" لبعض خلاصته العامة، وللنماذج التي قدمها للبرهنة على صحة فرضياته...

3-1 - أردشير أو صناعة الطاغية:

لقد أنشأ الدكتور عبدالله محمد الغذامي مشروعه النقدي على قراءة الأنساق الثقافية العربية ورصد مصادر أخلاق التسلط في الثقافة العربية القديمة، أو ما يسميه بـ «صناعة الطاغية»، ثم مظاهر امتدادها في الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة. وهو الجانب الذي سنعتمده ونستلهمه من مشروعه ذاك لإبراز أن أردشير بن بابك هو الطاغية التي يتحدث عنه الدكتور الغذامي دون أن يسميه.

يقف الدكتور الغذامي عند الشعر العربي القديم ودور «*ثقافة المديح*» بالأخص في «*صناعة الطاغية*» وإضفاء المصداقية على سياسته. ومعنى هذا أن الشعر قد لعب دوراً لا يستهان به في ترسيخ صورة الطاغية، و«شعرنة» قيمه حتى صارت سلوكاً اجتماعياً وسياسياً رسمياً. ذلك أن نسق الطاغية، ليس سوى نتيجة حتمية لصورة «*الفحل الشعري*»، الذي سيتحول بدوره إلى «*فحل ثقافي*»، ثم إلى «*فحل سياسي*». هذا الفحل الذي ظل يتسرب ويتغلغل كما يقول الأستاذ الغذامي في «الذاكرة المحفوظة في ثقافتنا، وكأنما هي بيان ثقافي عن الذات الثقافية المترسخة فينا مما يكشف كيف أن الذات الطاغية المطلقة والمتفردة صناعة ثقافية/ شعرية متخذة، منذ أن تحولت النحن القبيلة على النحن النسقية إلى الأنا الفحولية»... إلى أن يقول: «وظلت هذه الأنا تمر دون نقد أو مساءلة، منذ عمرو بن كلثوم إلى جرير وإلى المتنبي وحتى زمننا هذا لدى نزار قباني وأدونيس، على الرغم من إبداعية الجميع وجمالياتهم وحداثية بعضهم، غير أن النسق أقوى وأرسخ ولذا ظل يتجلى في نسخ متعددة، ويؤسس لنشوء الطاغية الأرضية الملائمة لهذا النشوء...»[22].

وبالطبع، لا أحد يمكن أن ينكر المكانة الهامة للشعر في الوجدان العربي. من هنا خطورته لاسيما وأنه شعر عظيم وعريق، غير أن في عظمته وعراقته وجماليته تختبئ «قبحيات عظيمة» أيضاً. وليس من شك في أن الشعر هو أهم المقومات التأسيسية للشخصية العربية ورثنا حسناته وورثنا

سيئاته»[23]. أما بالنسبة للحسنات أو الجماليات في الشعر العربي فليست مجالاً للمزايدات النقدية، أما السيئات أو القبحيات كما ينعتها صاحب النقد الثقافي، فهي المؤهلة تماماً لتكون موضوع النقد الثقافي بامتياز، لكشف القيم وأشكال السلوكيات التي تمرر عبر الجماليات لتتسرب في العقل العربي، ولتصير ثابتاً بنيوياً في عملية التفكير والسلوك لديه، خاصة وأن هذا الشعر ليس مصدراً علمياً وتاريخياً فحسب، بل «قيمة أخلاقية بما أنه ديوان المآثر وسجل الأخلاق»[24].

وبناء عليه، فعادة ما يبدأ الطاغية أو أردشير بالفحل الشعري ليتحول إلى فحل ثقافي، ويعود ليصير في آخر المطاف «فحلاً سياسيا» أي طاغية / أردشر. وهكذا في عود أبدي مستمر. ذلك ما ظل، بتعبير الغذامي، يتكرر من «زمن الجاهلية وانبعاثها النسقي في زمن بني أمية، وتعزز ذلك زمن التدوين، *إلى يومنا* هذا. وكل القيم التي اصطنعها الشعر تحولت لتكون قيماً للذات العربية الثقافية ولمنظومة السلوك الاجتماعي العربي، ولقد تشعرنت الذات وتشعرنت القيم معها»[25]. مما جعل الطغاة أو «أردیشرات» يرددون في مدنهم قول الشاعر عمرو بن كلثوم التغلبي للشاعر الحارث بن حلزة البكري في مجلس الملك عمرو بن هند[26]:

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلين

«وجهل الجاهلين» هنا، هي قمة التطرف والإلغاء والتضخم الذاتي الذي يمر أردشير على مستوى السياسة والحكم لأنه امتداد طبيعي لسلالة من الشعراء - وغير الشعراء كما سنرى - القدامى منهم (زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني وعنترة بن شداد وامرئ القيس والشنفرى وطرفة بن العبد والحطيئة وجرير والفرزدق وبشار بن برد وأبي تمام والبحتري والمتنبي...) والمحدثين والمعاصرين[27] (نزار قباني وأدونيس وغيرهما) الذين يغذون الفرد بقيم الجبروت والطغيان والتسلط، حتى يكبر ويشتد عوده ليصير طاغية/

أردشير على الجماعة التي أصبحت «تستسيغ» هذا الجبروت و«وتستلذ»«هذا الطغيان و«ترتضي» هذا التسلط، على أنه أمر طبيعي أو قدر سطرته السماء.

إذا بلـغ الفطـام لنا صـبـي　　　　تخر له الجبابر ساجدينا[28]

وقد وجد الأستاذ عبدالله محمد الغذامي في *شخصية الرئيس العراقي صدام حسين*[29] النموذج المثالي الذي يشكل في نظره، نتيجة مباشرة لثقافة النسق العربي و«الزعيم الفحل»، وكذا مثالاً صارخاً على نموذج «الطاغية» لديه. أو بعبارة أخرى، استمرارا لنموذج أردشير الذي لم يدفن بعد في أنفس مدبري «المدينة» العربية الإسلامية من بداية تشكلها الأولى إلى اليوم.

يقول الدكتور الغذامي في دعمه لهذا الموقف: «حينما ننظر في معجم صدام حسين نلحظ حالة التطابق مع النموذج الشعري النسقي، فهو لا ينتسب للعالم بمقدار ما ينتسب العالم إليه، فهو ليس عراقياً بمقدار ما يكون العراق صداميا فالجيش هم جنود صدام، وما يفعله الجيش هو قادسية صدام، كما يصف حرب الخليج الأولى مع إيران، كما أنه ليس بعثيا بمقدار ما إن الحزب صدامي...»[30]. ويبدو، أن هذه النتيجة التي استخلصها الدكتور الغذامي قد تنسحب على شرائح من الحكام العرب والمسلمين دون استثناء يذكر، اللهم في درجات الطغيان، إذ ماتزال وصايا أردشير تسري في شرايين الثقافة العربية، ومن ثمة في العقل الأخلاقي العربي، وإن اختلفت درجة هذا السريان ومفعوله من مدينة إلى أخرى.

وهي النتيجة نفسها التي خلص إلها الأستاذ الجابري في كتابه العقل السياسي العربي، لما أكد على أن يمارس حكمه على المحكومين بشكل مباشر أي دون وسيط. وهذا «ما يجعل المجتمع راع ورعية لا غير»[31] يعني أن مجال الحكم كما يتصوره أردشير ويوصي به هو مجال مباشر لا يتوسطه وسيط، فهو حكم مباشر على المحكومين، يصير فيه الحاكم/ الطاغية/ أردشير حاكماً ورعياً وحيداً، فيصير المجتمع بذلك رعية (أي قطيعاً من الأكباش

والنعاج)[32] للحاكم ورغباته ونزواته. بهذا تغيب الوسائط المجتمعية أي المؤسسات التي تفسح المجال السياسي لطرف آخر يساهم في ممارسة السياسة، كما هو الشأن في النظام الديمقراطي والحداثة السياسية.

وبناء على كل ما تقدم، يتضح ذلك الحضور المتميز للشعر في تكوين العقل العربي ورسم معالم الشخصية العربية وترسيخ قيم شعرية سلبية ماتزال تفعل فعلها في العقلين الأخلاقي والسياسي العربيين، إلا أنه ليس النص الثقافي الوحيد الذي لعب هذا الدور الخطير. فقد كانت حكايات كليلة ودمنة من أهم وإبراز مكانتها في هذا المجال، وتلك هي مهام الفقرات الموالية.

2 - الحكاية: كليلة ودمنة أو الكتاب الباقي وقيم أردشير/ الطاغية:

2-1 - كليلة ودمنة ونقد المستهلك الثقافي:

كان القارئ العربي يدرس في مؤسساته التعليمية والتربوية، العصرية منها أو العتيقة، في العصور الحديثة منها والقديمة وفي مستوياته الدراسية المختلفة، «بيانات توجيهية للحكم الاستبدادي» في كتب من قبيل: رسالة .....، والأدب الكبير والأدب الصغير، وبخاصة حكايات: *كليلة ودمنة*، لعبد الله بن المقفع[33]، فيقبل عليها بكثير من الشغف وزائد من «حسن النية»، دون أن يُدرك - هذا القارئ - الخلفيات الأخلاقية والسياسية والحيثيات الثقافية والحضارية لهذه الكتب التي عرفت رواجاً قلّ نظيره، رغم السمعة السيئة التي ارتبطت بالأشكال السردية والحكائية[34] في الثقافة العربية الكلاسيكية.

يقول الأستاذ عبدالفتاح كيليطو عن وضعية حكايات كليلة ودمنة، مقارنة مع حكايات ألف ليلة وليلة: «يمكن مقارنة *ألف ليلة وليلة* بوضعية *كليلة ودمنة* التي ألفها بيدبا لملك الهند، ثم ترجمها برزويه إلى الفارسية، ثم ابن المقفع من الفارسية إلى العربية. وبما أن النسختين الهندية والفارسية

مفقودتان، فإن المؤلَّف لا يوجد إلا بصورته في اللغة العربية، صورة لا يمكن تقدير درجة أمانتها للأصل. ما أن تُرجم إلى العربية، حتى كان تلقيه بالترحاب، لكنه بسبب من نسبه الغامض لم يكن بمقدوره أن يصير الكتاب بامتياز. غير أنه شكّل مرجعاً دائماً في الثقافة العربية، لأنه، على خلاف ألف ليلة وليلة/ الكتاب الغُفل، قد استفاد من السلطة التي منحها له الاسم المهيب لمترجمه»[35]. طبعاً، دون أن يتوقف الباحث عند الأسباب الظاهرة والخفية لهذا الاستثناء من الترحيب الذي لقيته كليلة ودمنة على حساب ألف ليلة وليلة؟! كما لم يقف عند المبررات الذاتية والموضوعية التي منحت الهيبة لاسم عبدالله بن المقفع، حتى يُدرك الأسباب الحقيقة وراء ذلك الترحاب الذي لقيته حكايات كليلة ودمنة دون حكايات ألف ليلة وليلة، ويُلم بالخلفيات التي أتاحت لهذا الكتاب من «الذيوع والانتشار ما لم يتح إلا للنادر من الآثار»[36]؟!

ولا ندّعي في هذا المقام، أننا سنقف عند كل مؤلفات ابن المقفع للبرهنة على مزاعمنا والبرهنة على الفرضيات التي انطلقنا منها لأسباب ذكرنا بعضها فيما سبق، إنما سنكتفي في هذه الدراسة فقط بمقارنة حكايات: كليلة ودمنة، كجزء ينوب عن الكل من جهة، وباعتبارها أكثر كتب صاحبنا رواجاً في الثقافة العربية، من جهة ثانية، وذلك بغرض نقد «المستهلك الثقافي»، بمفهومه عند الأستاذ الغذامي - الذي يسوّقه ذلك الكتاب الشائق رغم أصوله الهندية - في غفلة من قرائه ومستهلكيه.

في سياق القراءة «الفاتنة» و«العاشقة» التي أنجزها عبدالفتاح كيليطو عن حكايات كليلة ودمنة، سجل الباحث ملاحظات دقيقة وثاقبة تنبّه من خلالها إلى ثنائية: الظاهر والباطن التي تخترق الحكايات و«الحيل الكلامية» التي تنتظمها وتتضمنها وتتوسل بها بهدف «المكر والخداع». إلا أن الباحث لم يتجاوز الاستعمال المتداول «للمكر والخداع» إلى الفهم الثقافي والأيديولوجي الذي يوجّه فعل «مُترجم» هذه الحكايات ومروجها في الثقافة العربية. الأمر الذي وسم قراءة الرجل بميسم «اللعب البنيوي» - بمعناه الإيجابي - الذي

يكتفي بقراءة الحكايات قراءة عاشقة ومغلقة وأفقية، ليبقى في هذا الحال الباطن الحكائي باطناً، والظاهر منها ظاهراً.

إن اللجوء إلى الحكايات على أفواه البهائم، والاعتماد على «الأمثال الخرافية»[37] باعتبارها استعارات تصريحية، لم يكن من أجل الحكماء و«المثقفين» بالدرجة الأولى، كما يزعم الأستاذ كيليطو، وإلا لما كانت الحاجة ملحة إلى توظيف الحيوانات وتكليمها من وراء حجاب، وإنما كان من أجل التأثير على عامة الناس وإقناع السواد الأعظم منهم بقيم سياسية ذات مرجعية فارسية صرف، وعبر حيل حكائية استعارية وتشبيهية ورمزية «جميلة»، من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكماً فينا»[38].

في كتاب: تلخيص الخطابة لأبي الوليد بن رشد، وفي سياق حديثه عن الأقاويل الخطبية والتمييز بين المثال Exemple والضمير Enthymeme أو القياس المضمر، يميز فيلسوف قرطبة بين نوعين كبيرين من المثال، هما:

أ - *المثال التاريخي* ويعتمده الخطيب، كما يقول ابن رشد، ليمثل «بأمور قد كانت وجدت مثل قول القائل إنه لا ينبغي للملك أن لا يُغير فيميز النصحاء من حرسه من غير النصحاء، وإلا خيف أن يثبتوا عليه فيقتلوه، كما عرض للمتوكل من بني العباس».

ب - *والمثال الخرافي*، وهو «أن يكون الخطيب يصنع المثال صنعة ويخترعه اختراعاً، وهذا ربما كان مقدمة، وربما كان حديثاً طويلاً، والحديث الطويل ربما كان معلوم الكذب عند المتكلم والسامع كالحال في الحكايات الموضوعة في كتاب «كليلة ودمنة»، وربما لم يكن معلوم الكذب ككثير من الألغاز التي يستعملها *أصحاب السياسات*»[39]

ومن دون شك، فإن ابن رشد كان يعرف حق المعرفة أن ابن المقفع من «أصحاب السياسات»، ولذلك فإن لجوءه إلى الحكايات الموضوعة على ألسنة الحيوانات - التي تبدأ عادة بفعل: مثل و«*المثل*[40] مقرون بالحجة»، كما يقول ابن وهب[41] - لم تكن مقصودة لذاتها، وإنما كان مقصوداً ما ترمز إليه تلك

الحكايات وما تعبر عنه تلك الألغاز، أو ما يقصد بذلك الكذب المعلوم بين الكاتب والقارئ والمستمع. ذلك أن الغاية في نهاية المطاف، من المثال الخرافي على لسان الحيوان، هو التأكيد على ضرورة مراعاة المشابهة بين عالم الحيوان/ الغاب وعالم الناس/ المجتمع، لا لأغراض فنية أو تعليمية أو تربوية، بل بالأساس لمقاصد سياسية محض، أطلق عليها الأستاذ يقطين «*أسرار معاني الكتاب الباطنة*»، ستتوضح معالمها بالتدرج.

وبالجملة، فإن الحكايات الموضوعة على ألسنة البهائم لم تكن فقط استجابة تعليمية أو تربوية أو فنية فحسب، بل كانت بالأساس *بياناً سياسياً* مبنياً على المشابهة والمقايسة والمناسبة والمفارقة حسب المقام والغرض، بين *عالم الحيوان* المروض (ويقال ساس الدواب إذا قام عليها وراضها. مادة سوس من لسان العرب). إلا واحداً منهم، يُتعامل معه كحيوان مفترس، وهو كملك للحيوانات: *الأسد/ الملك*، وعالم *الناس* الذي ينبغي أن يُروض ليراعي التراتبية نفسها. ويحفظ المقامات. وهكذا يصير الأسد في العالم الأول نظير *السلطان/ الملك* في العالم الثاني، وطاعتهما - و«التحري لما يرضيهما» - في كل الأحوال واجبة وملزمة، وإلا علت «لغة الافتراس». من هنا وجب الحذر كل الحذر[42] من سطوة الملك، سواء من جهة العامة والخاصة أو العقلاء والسخفاء على حد سواء.

يميز الأستاذ كيليطو في سياق قراءته لحكايات ابن المقفع بين «ثلاث صور للقارئ كما يرسمها، في نظره، كتاب كليلة ودمنة:

القارئ السخيف الذي يتوقف عند السرد، عند «الهزل» و«اللهو». أي عند الأدوات السردية في حد ذاتها.

القارئ الفطن الذي يجتاز مرحلة «اللهو» ليصل إلى الحكمة، ولكنه يتوقف عند هذا الشوط.

القارئ العاقل الذي يستوعب الحكمة، ويخضع سلوكه لأوامرها[43].

والحق أن هذا التصنيف مغر، قد نتفق فيه مع الباحث على وجه الافتراض، وفي الوقت نفسه نختلف مع التوجه الذي سار عليه تأويله لمستويات هؤلاء القراء. ذلك أن «القارئ السخيف»، أو الجمهور من العوام، هو المستهدف الحقيقي من هذه الحكايات، وليس القارئ الفطن أو حتى العاقل. فلو كانت الحكايات تخاطبهما، على حد تعبير الأستاذ كيليطو، لما احتاج أصحابها إلى صوغ «الحكايات وتكلموا عن *أغراضهم مباشرة*، لكنهم يعرفون أن جمهورهم يتضمن أصحاب العقول السخيفة الذين لا يستطيعون الاستفادة من الحكمة إذا لم تعرض عليهم بصورة غير مباشرة»[44]. لكن، ماذا عساها تكون تلك «الأغراض غير المباشرة» ومضامينها التي يتداولها «الحكماء، والتي تحتاج إلى الاستعانة بـ «الكذب والألغاز والرموز والأساطير الصغرى»، وتوظيف السرد أو الحكايات على أفواه «البهائم والطير والسباع»؟ وهل بالفعل، «الحكمة مغلقة في إطار الحكاية»، كما يزعم الأستاذ كيليطو أم أنها تمتد إلى ما دون ذلك؟

قد نجازف مجازفة كبيرة إذا ربطنا بين الحكيم *بيدبا الهندي* – باعتباره «ناطقاً رسمياً» باسم الكاتب السلطاني أو فقيه السلطان، وبين الملك *دبشليم الهندي* من جهة، وبينهما وبين ملك الملوك *أردشير بن بابك الفارسي* من جهة أخرى، لاسيما إذا استحضرنا المسار الصعب والمعقد[45] الذي قطعته هذه الحكايات حتى استقرت في أعماق العقل الأخلاقي العربي، ومازال مستقرة إلى أجل غير مسمى. ولتكن هذه «المجازفة» على الأقل فرضية للعمل تعمدها حتى يثبت العكس.

ولنبدأ بالأسئلة التالية، فضلاً عن السابقة، تمهيداً لركوب المجازفة: من يتكلم في حكايات كليلة ودمنة. هل هو بيدبا الحكيم الهندي أم هي الحكايات الموضوعة على ألسنة البهائم هي التي تتكلم وتمرر قيماً معينة؟ ثم ما هي خلفيات وحيثيات مخاطرة برزويه «رأس أطباء فارس»، باقتناء كتاب: كليلة ودمنة، وهو الكتاب المحفوف بالمخاطر والأهوال، علماً بأن أخطر

المخاطر والأهوال، هي تلك المرتبطة بالسياسة والسلطة عموماً»[46]؟ وهل هناك حدود فاصلة بين أهداف برزويه وأهداف ابن المقفع ذاته؟

لقد جاء كتاب: العقل الأخلاقي العربي للأستاذ الجابري، ومن خلال قراءته لمؤلفات عبدالله بن المقفع، وبالتحديد لكتابه الشهير: كليلة ودمنة، ليميط اللثام عمّا تجرّعه هذا العقل العربي من قيم انهزامية في لفيف جميل وأخاذ، وعبر أقنعة بلاغية وجمالية فاتنة، الأمر الذي يبرر في هذا السياق دعوة الباحث عبدالله محمد الغذامي - وهنا تكتسي هذه الدعوة مشروعيتها ومصداقيتها وإجرائيتها أيضاً - إلى ضرورة «إيجاد نظريات في القبحيات، لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي»[47].

كانت حايات: كليلة ودمنة تستأثر باهتمام القراء والمستمعين والمتعلمين في الفصول الدراسية في مؤسساتنا التعليمية والتربوية أكثر من غيرها، فكانت تشدهم إلى أحداثها، وتملك عليهم كل عقولهم ووجدانهم. وقد كبر مع معظمهم هذا الشغف و«التملك»، وتمكنت هذه الحكايات العجيبة والفاتنة من أن تخترق العقل والوجدان العربيين اختراقاً، وأن ترسّخ فيهما، وفي غفلة كاملة، قيماً وسلوكاً قوامها قبول الاستبداد واستساغة الطاعة، إن لم يكن «استلذاذهما».

فالحكايات شأنها في ذلك شأن الشعر والخطابة والترسل، خزان ثقافي وأخلاقي وسياسي غني وخطير، «يؤطر السلوك اللغوي والوجداني والفكري في الإنسان العربي»[48]، علاوة على كونها أداة أدبية وفنية وجمالية وجمالية للترويض والتدجين والتطويع. فمن منا لم ينبهر ولم يتشوق لقراءة حكاية: الأرنب والأسد وحكاية: القملة والبرغوث، وحكاية: الأسد وابن آوى والحمار، أو حكاية: الحامة والثعلب ومالك الحزين، وحكاية الثور الأبيض، وحكاية المُلجوم والحية وابن عرس... إلخ؟! في مقابل هذا من منا - قراء

هذه الحكايات وسامعيها -، ولو لحظة واحدة، كان يدرك أن «مترجم» هذه الحكايات، والمقدّم لها، والمتصرف فيها، كان «صاحب مشروع حضاري قوامه إلباس الدولة العباسية الناشئة لباس الدولة الساسانية»[49]؟

إن حكايات ابن المقفع، في كليلة ودمنة، حكايات مشوقة، لا شك في ذلك: تحكي لنا على لسان البهائم أخبار الحيوانات ونوادرهم وحيلهم ومغامراتهم... إلا أنه قليل منا من توقف عند تنبيهات وإشارات ابن المقفع نفسه في بداية تقديمه للكتاب، حين يقول: «وكذلك يجب على قارئ هذا الكتاب أن يديم النظر فيه من غير ضجر، ويلتمس جواهر معانيه، ولا يظن أن نتيجته إنما هي الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور، فينصرف عن *الغرض المقصود*...»[50]. هذا «الغرض المقصود» هنا في عبارة ابن المقفع، هو تمرير للقيم الكسروية وتسويق أخلاق الطاعة التي تتكرر في ثنايا هذا «الكتاب الرائع» بشكل مثير للفضول والعجب المعرفيين، بل والعمل بها. وليس المقصود بالعمل هنا غير الارتقاء بالإنسان إلى أعلى مراتب السمو والكمال الأخلاقي والقيمي»[51]، وإن يحدد الأستاذ يقطين طبيعة هذه الأخلاق ونوعية هذه القيم التي يمكن أن تسمو بالإنسان نحو كمال الأخلاق، إذا كان كذلك بالفعل.!

يقول الأستاذ الجابري في سياق استجماع الخلاصات حول الخلفيات التي كانت تحرك صاحب كليلة ودمنة وصديقه عبدالحميد الكاتب: «كان ابن المقفع صديقاً حميماً لعبدالحميد الكاتب، تجمعهما المهنة والمحنة. هذا الشيء معروف. وعلينا أن نضيف هنا أنهما كانا صاحبي مشروع *نقل القيم الكسروية* إلى الحضارة العربية الإسلامية، قيم *الطاعة والاستبداد*[52]، والعمل على نشرها وتسويقها وتثبيتها في العقل الأخلاقي والسياسي العربيين.

وهكذا فكلما دخل الحكيم *بيدبا*[53] على «*دبشليم الطاغية*»، كما ينعته

الكتاب في مرات عديدة، إلا «وخرّ ساقطاً». وكذلك حال برزويه *الطبيب* تجاه كسرى أنو شروان «أكبر ملوك الفرس»، إذ لا يدخل الحكيم – أي برزويه – على «الملك المعظم» إلا وخرّ له «... ومعفراً وجهه *طاعة للملك*»[54].

وإذا تقرر كل الذي مضى نخلص إلى أن حكايات كليلة ودمنة لعبدالله ابن المقفع[55]، هي عبارة عن نسخة معدّلة على ألسنة البهائم، للعهد الذي اشتهر باسم أردشير في الثقافة العربية! أو بعبارة أخرى، هي عبارة عن صورة حكائية مصغّرة ومكثفة لوصايا أردشير، *ظاهرها* مبني على الحكاية الخرافية التي تتوسل بالمثل والتشبيه والاستعارة، *وباطنها* مبني على نشر قيم أردشير المتمثلة في الطاعة، وما يترتب عنها من تسلط واستبداد، صادفت هوى في نفس «المترجم»، واستغلها لتسويقها باعتبارها القيمة المركزية لموروثه الثقافي «الأصلي»، وقضاء لمآربه السياسية.

ولدينا ما يبرر هذه الخلاصة، لو تأملنا ما قاله الحكيم بيدبا/ الكاتب السلطاني، للملك دبشليم في آخر حكايات كليلة ودمنة. يقول الحكيم الفيلسوف: «وقد جمعت لك في هذا الكتاب شمل بيان الأمور وشرحت لك جواب ما سألتني عنه منها، *تزلفاً (تقرباً) إلى رضاك وابتغاء لطاعتك*، فأبلغتك في ذلك غاية نصحي واجتهدت فيه رأيي ونظري ومبلغ فطنتي»[56].

إن ابتغاء طاعة الملوك غير المشروطة، أو «*حسن طاعة الملك*» التامة – كما جاء في كليلة ودمنة – هو الغاية القصوى من كل مؤلفات ابن المقفع، وبالتحديد كتاب كليلة ودمنة الذي يهمنا في هذا الباب. وهو «معنى الكلام» الذي من أجله وُضع الكتاب وتُرجم. وليس غريباً في هذه الحال، أن يجزي الملك دبشليم حكيمه و«كاتبه» بيدبا – بمفهوم كريماص Greimas[57] للجزاء La sanction – بأن نصّب له سريراً مثل سريره، وكرسياً مثل كرسي أبناء الملوك والعلماء»[58]. لأن المقصود بثمرة الحكايات هو الملك وأبناء الملك من بعده ولا أحد غيرهم، حفاظاً على التراتبية *الاجتماعية* و«*الطبقية*» التي يُصر عليها أردشير في وصاياه الشهيرة، على غرار «التراتبية الحيوانية»، والتي

تجسدها حكايات كليلة ودمنة - ذات الأصول الهندية - أحسن تجسيد. وهي الفكرة التي فطن إليها الأستاذ عبدالفتاح كيليطو، في نص مركز وشائق، نورده كالآتي: «من المعلوم أن الحكمة في الخرافة توضع على ألسنة الحيوان. طبعاً هناك من *يُحرك الأمور، لكنه يتوارى مانحاً الحيوانات ملكة النطق*... فالقيمة الرمزية التي يجسدها كل حيوان ضمن مجموع الحيوانات، كل خطاب ينطق به حيوان يكون مطابقاً للموقع الذي يحتله هذا الأخير في مجمع الحيوان والدور الذي يلعبه فيه. يختلف دور الأسد عن دور ابن آوى، وابن آوى عن الثعلب أو التمساح، وتلك تصاغ حسب الموقع الذي يحتله في *قمة التراتب الحيواني*»[59]. وهذا يعني، مرة أخرى، أن حكايات كليلة ودمنة غير مقصودة لذاتها أو لما تحدثه من «دغدغة جمالية» في نفسية القارئ، ولكن، لقصد يتوارى من أجله الكاتب السلطاني بالأساس، وراء هذه الحيوانات ويمنحها «ملكة النطق» بأخلاق تحافظ على «قيم طبقية» وتراتبية تحفظ المقامات. ومن هنا أهمية الكاتب السلطاني، وابن المقفع أحد أكابرهم. ولذلك وجب تقريبه وتتويجه والعناية به وبما يكتب، ليس من أجله طبعاً، ولكن من أجل أن يظل ذلك الكتاب باقياً بين الناس.

2-2 - حكايات كليلة ودمنة وخلفيات الاحتفاء:

إن حكاية الحكيم بيدبا الهندي لا تختلف في العمق عن حكاية الحكيم برزويه الفارسي، من حيث وظيفتهما تجاه ملكيهما إلا في التفاصيل الجزئية فحسب، إذ يظل الجوهر واحداً وثابتاً، وهو تقديم غاية النصح للملك/ السلطان/ الأسد، لتدبير «العامة لتطيع وتمجّد وتعظّم ملوكها»[60]. لذلك كان من الطبيعي أن يُجزى كل من دبشليم وكسرى حكيميهما/ كاتبيهما على ما بذلاه من جهد، سواء في وضع الكتاب وتأليفه بالنسبة لبيدبا الهندي، أو في استقدامه وترجمته بالنسبة لبرزويه الفارسي. وهكذا جاء جزاؤهما على الشكل الآتي:

أ - *الجزاء الأول*: التاج على رأس برزويه بالتخصيص. على عادة

الفرس الخاصة، ثم الجلوس إلى جانب حضرة الملك تشريفاً وزيادة في الإجلال»[61] بالنسبة للحكيمين: بيدبا وبرزويه معاً. وهي قمة التتويج والجزاء بعد نجاح مسار سردي صعب ومعقّد لكل منهما وإن اختلفت طبيعة هذا البرنامج السردي، بلغة السيميائيات السردية.

ب - *الجزاء الثاني*: تدوين الكتاب والمحافظة عليه في بيت الحكمة. كما كانت رغبة بيدبا الحكيم أولاً، حتى لا يتسرب خبره إلى أهل الفرس[62]، ثم رغبة برزويه الحكيم ثانياً، لمّا طلب من كسرى أنوشروان أن يأمر «الفاضل الرفيع المقام ووزيره بزرجمهر بن البختكان» أن ينظم، كما يقول، «أمري في نسخة ويبوّب الكتاب ويجعل تلك النسخة باباً يذكر فيه أمري ويصف حالي ولا يدع المبالغة في ذلك أقصى ما يقدر عليه»[63]. وعملية التدوين، كما هو معلوم، هي العملية التي تنقل الكتاب من العدم إلى الوجود. أي إلى الحياة. أو بعبارة واحدة، من اللانص إلى النص الثقافي[64].

من هذه الناحية، جاز لنا الحديث عن علاقة الكتاب بالتدوين، والتدوين بالذهب، والذهب بالاحتفال، كما تداوله كتب الأدب والحكايات... في الثقافة العربية وغيرها. ذلك أن النص، أي نص، عندما يقدر على انتزاع «صك» الاعتراف في الثقافة التي ينتمي إليها، عندئذ يستحق احتفالاً خاصاً. وبداية هذا الاحتفال الخاص بالكتاب أن يُوضع ويُحفظ في الخزانة، لكن ذروة منتهاه أن يُكتب على مآق البصر، ليُقرأ وتُعاد قراءته عبر الزمن، باعتبار القيمة النفيسة والنفسية والسياسية والثقافية والأخلاقية للكتاب المحتفى به.

ألم تكن حاجة حكيم الفرس برزويه - وقبله الحكيم بيدبا الهندي[65] - أو رغبته الأبدية، هي أن ينظم أمره في نسخة ويبوب الكتاب - كليلة ودمنة - ويجعل من تلك «النسخة باباً يذكر فيه أمره ويصف حاله ولا يدع في المبالغة أقصى ما يقدر»؟. يقول برزويه في هذا الشأن «إذا فعل ذلك، - أي الملك - فقد بلغ بي وبأهلي غاية الشرف وأعلى المراتب وأبقى لنا ما لايزال ذكره باقياً إلى الأبد حيثما قرئ هذا الكتاب»[66]، - أي كليلة ودمنة -.

وليس غريباً والحال هذه، أن يعتبر الأستاذ الجابري كتاب: كليلة ودمنة، «المرجع الأول في تكوين العقل الأخلاقي العربي. ليس هذا وحسب، بل كان هذا الكتاب، طوال هذه المدة، قيمة في ذاته: قيمة على مستوى «أدب اللسان» وقيمة على مستوى «أدب النفس». ومن هنا كان بالفعل أول كتاب مدرسي في الثقافة العربية الحديثة، وهل هناك ما هو أكثر قيمة وأبلغ تأثيراً على مستوى تكوين العقل الأخلاقي العربي من الكتاب المدرسي»[67]؟.

وبالتأكيد كما يقول الأستاذ العروي، «ليس المهم المدرسة بل الثقافة العامة التي تنتشر من خلالها»[68]، أي *الكتاب المدرسي* الذي يتضمن تلك الثقافة العامة المراد تمريرها أو تسويقها. ومما يسّهل العملية اعتماد الصنعة اللغوية و«*الضغط البلاغي*»، بلغة الجابري، و«*صنوف الحيل*» بتعبير ابن المقفع. ونورد في هذا المقام نصاً لصاحب كليلة ودمنة، بالغ الدلالة بصدد ما نحن فيه، إذ يقول: «ولم تزل العلماء من كل أمة ولسان يلتمسون أن يعقل عنهم، ويحتالون لذلك بصنوف *الحيل*، ويبتغون إخراج ما عندهم من العلل في إظهار ما لديهم من العلوم والحكم. حتى كان من تلك العلل وضع هذا الكتاب، على أفواه البهائم والطير فاجتمع لهم بذلك خلال. أما هم فوجدوا منصرفاً في القول، وشعاباً يأخذون منها ووجوهاً يسلكون فيها. وأما الكتاب فجمع حكمة ولهواً فاختاره الحكماء لحكمته والأغرار للهوه. وأما المتعلم من الأحداث ناشط في حفظه ما صار إليه من أمر»[69].

وبالجملة، فإن نقل هذه الحكايات وترويج مضامينها الثقافية على ألسنة «البهائم» و«الطير»، لم يكن لمجرد اللهو وتزجية الوقت وجلب السخف، بل كان في «الباطن» موجهاً إلى غايات مضمرة ومخطط لها سلفاً، وهي نشر القيم الكسروية عبر الحكايات الساحرة، وعبر «الحيل» اللغوية والبلاغية والجمالية، وبموجب استحضار عالم الحيوانات كقناع مغر لتمرير السنن الثقافي الفارسي كما خطط لذلك عبدالله بن المقفع وأسلافه من الكتّاب

السلطانيين، إذ قد يبلغ العاقل، كما ورد في كليلة ودمنة «*بحيلته ما لا يبلغ بالخيل والجنود*»[70].

في هذا السياق، تكتسي قولة الأستاذ الغذامي مشروعية الاستشهاد والاستثمار حين يقول: «وكما هي الدلالة اللغوية المزدوجة لكلمة «جميل» التي تعني «الشحم» مثلما تعني «الجمال» فإن في الثقافة أيضاً جمالاً من تحته شحم، وكما أن الشحم لذيذ وجذاب إلا أنه ضار وفتاك بالصحة البدنية، وكأنما لذته هي الواسطة والقناع لمضاره، وكذا هي الجماليات البلاغية تضمر أضرارها وقبحياتها، والحاجة إلى كشف ذلك تصبح هماً نقدياً مشروعاً وضرورياً»[71].

وغني عن البيان القول إن الحكاية من القوالب الفنية الجميلة التي تستبد بالقارئ، وتوقعه في شراك «حيلها» الفنية لتمرير قيم ثقافية تخترق بها ثقافة «جاحدة» ومعتزة بذاتها وبقيمها، وثقافة محكمة الانغلاق ومتماسكة العناصر والبنيان كالثقافة العربية، الأمر الذي تصدى له الجاحظ في مشروعه الضخم، كما سنرى في مقام غير هذا.

ولا شك أن مشروع ابن المقفع يدخل في هذا الإطار، وينبغي التعامل معه من هذا المنظور، علماً بأنه، كما يقول أبو حيان التوحيدي، «أصيل في الفرس عريق في العجم»[72]. ويضيف في صفحة أخرى: «والفارسي ليس في فطرته ولا عادته ولا منشئه أن يعترف بفضل العربي»[73]، ومادام الأمر كذلك، فإن كبير همه هو أن يشكل «مؤسسة الخلافة الإسلامية على شاكلة إمبراطورية فارسية»[74]. علماً بأن الرجل كما يقول الأستاذ الجابري في كتابه العقل السياسي العربي، «لم يكن يشرّع لـ «مدينة فاضلة»، فهو لم يكن فيلسوفاً سياسياً ولا أديباً حالماً. لقد كان خبيراً تقنوقراطياً يشرع لـ «مدينة واقعية، ويكرس من اتجاه تطور الأوضاع تكريساً»[75].

ومما له دلالة خاصة في هذا السياق أيضاً، وفضلاً عن التدوين والاحتفاء والكتابة والترجمة والتعليم الذي عرفه كتاب: كليلة ودمنة، يذكر لنا

عبدالفتاح كيليطو، مرة أخلى ملاحظة في غاية الأهمية والخطورة في الآن نفسه، لمّا ربط بين *المقدمات* و*كليلة ودمنة*، ومد الجسر بينهما من خلال قوله: «وأغرى الحريري كذلك رسامي المنمنمات، وصلنا عدد من مخطوطات *المقامات*، يصحب النص الدعامة فيها شرح بواسطة الصورة. وأشهر مخطوط أنجزه الرسام يحيى بن خالد الواسطي. وتنبغي ملاحظة أن حظوة المنمنمة لم تكن تمنح إلا المؤلفات مثل *كليلة ودمنة* و*كتاب الأغاني*»[76].

فلماذا الربط بين المقامات وكليلة ودمنة؟ وما هي الأسباب التي دفعت الواسطي إلى تزيين كتب بعينها بمنمنمات نادرة، ومن ضمنها بالخصوص كليلة ودمنة والمقامات - حتى وإن كانت خاصة بمقامات الحريري، فهذا لن يغير في الأمر شيئاً - وكليلة ودمنة؟ وهل يمكن اعتبار تزيين المقامات وكليلة ودمنة بالمنمنمات نوعاً من الاحتفاء بهذين الكتابين؟ وما هي خلفياته وأبعاده من ذلك؟

هنا نضع اليد على خيط رفيع آخر يتيحه لنا هذا النص الثمين للأستاذ كيلطو، إذ يمنحنا فرصة البحث في المقامات، وبالتحديد في مقامات بديع الزمان الهمذاني ودورها في الصراع الثقافي والأخلاقي والسياسي بين القيم العربية والقيم الفارسية، بين قيم المروءة وقيم الطاعة غير المشروطة. وهذا موضوع لكلام آخر.

الهوامش

1) يقول الأستاذ يقطين في هذا الباب: «ظل الشعر العربي، ولأمد طويل جداً «ديوان العرب»، ورغم كون العرب أنتجوا فنوناً وأجناساً أخرى، فقد ظلت صورة الشعر وأسبقيته منطبعة في الوجدان العربي». انظر سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص: 129.

2) يقول ابن رشيق عن تلك المكانة: «كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذبٌ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج». العمدة 65/1.

3) عبدالفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص: 14-15. يُنظر أيضاً في هذا الصدد تمييز الأستاذ يقطين بين النص واللانص في كتابه: الكلام والخبر، ص: 47-58.

4) انظر دراستنا في هذا الاتجاه: «الإمكانات والعوائق في المشاكلة والاختلاف»، ص: 31-62. كتاب الرياض، خاص عن *الغذامي الناقد*.

5) ويبدو أن *عبدالله محمد الغذامي* يستعمل مفهوم: *الأنساق الثقافية*، بمعناها العام، ليقوم بملاحقتها وقراءتها وتحليلها ونقدها ثم إبراز كيف تتسرب إلى الشخصية العربية، وأخيراً يكشف عن زيفها وأقنعتها السلطوية والتسلطية. أما *الجابري*، فيلجأ إلى تبني *نظم القيم*، فيقوم بدراستها وتحليلها ونقدها ثم وصفها ورصدها وتصنيفها تصنيفاً نسقياً، ثم أخيراً يبرز مظاهر التسلط والاستبداد فيها، كما يفعل الغذامي أيضاً، وإن كان كل منهما يفعل ذلك حسب رؤيته الخاصة. أما *عبدالله حمودي*، فيتأرجح استعماله للمفاهيم الآتية: *النسق الثقافي* أحياناً، و*البنية* أحياناً أخرى، كما يستعمل أحياناً أخرى مفهومي: *الأنظمة السلطوية والخطاطة الثقافية*. انظر كتابه: الشيخ والمريد، النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة، بالخصوص، الفصل الأول والفصل الخامس والفصل السادس.

6) Edward T. hall: Le Langage Silencieux. p: 48.

7) الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 77.

8) العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص: 99. يقول أستاذنا الدكتور العمري في هذا الشأن: وعموماً فإن الخطابة العربية نشأت في محيط شعري، بل ربما جاز القول بأنها أحد الأفلاك المنفصلة عن الشعر المشدودة إليه بجاذبية أسلوبية قوية»، انظر في هذا الصدد أيضاً كتاب عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، ص: 100.

9) الجابري: المسألة الثقافية، ص: 127. يقول الجابري في هذا المضمار: «وهكذا نجد الأخلاف يستضمرون، عبر *اللغة والأدب والتاريخ*، تطرف الأسلاف فيحتفظون بنماذج منه، *خطابية* أو مخيالية أو سلوكية، في وعيهم ولاوعيهم». ولذلك فأي مجهود يبذل لمحاربة التطرف في الحاضر - حاضر أية أمة - سيظل ناقصاً ما لم يستهدف أيضاً الحفر فيما *يستضمره المخيال الاجتماعي والخطاب الأدبي والشعري والأسطوري* من نماذج تراثية من التطرف في الحاضر، كما في الماضي... ص: 126. التشديد من عندنا.

10) وللتذكير فقط، نشير إلى أن مناسبة هذا النقد الذي وجهه الأستاذ الجابري إلى الشعر ما قبل الإسلامي، وبالتحديد إلى معلقة عمرو بن كلثوم وما تتضمنه من قيم التطرف والغطرسة واللاعقلانية، تعود إلى ما جرى في وسائل الإعلام في المشرق العربي أثناء حرب الخليج الثانية، إذ كانت جميع الأطراف تصرخ، كما يقول الأستاذ الجابري:

ألا لا يجهل أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلين

انظر كتابه: المسألة الثقافية، ص: 132.

11) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 500.

12) وهذا ما يؤكد عليه ابن رشد في سياق القيم الثقافية التي تغرسها في نشء المدينة الفاضلة. يقول: «ولنعلم أن *شعر العرب قصائد مليئة بمثل هذه الشرور، ولهذا فإن الضرر الأكيد إن لقنت للصبيان منذ صغرهم*». التشديد من النص. ص: 89. من تلخيص السياسة.

13) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 87-88.

14) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، 138/2.

15) ونسجل في هذا الصدد تحفظاتنا على بعض الأحكام والخلاصات العامة والفضفاضة، وبعض التعميمات «العائمة» التي لا نتقاسمها مع الدكتور الغذامي ليس هذا مكان التفصيل فيها.

16) *وأردشير بن بابك الفارسي*، هو مؤسس الدولة الساسانية. وقد استطاع هذا الملك أن يوحد البلاد ويبني دولة قوية، وأن يعيد الإمبراطورية الفارسية وحدتها ومجدها. ولهذا لُقب بـ «الملك الجامع» أو «الموحد»، لأنه جمع الفرس وأعاد إليهم وحدتهم، ليس بتوحيد البلاد عسكرياً وحسب، بل أيضاً من خلال تحالفه مع رجال الدين من أتباع الديانة الزرادشتية التي جمع نصوصها وجعل منها الدين الرسمي للدولة». بهذا جعل وحدة الدين والدولة أساساً لملكه.

وقد اشتهر أردشير بوصاياه السياسية إلى الملوك من بعده، يقدم لهم النصح في تدبير الملك وسياسة الرعية بما يضمن لهم دوام الملك واستقراره. وهي الوصايا التي تعرف بـ «*عهد أردشير*» التي تسربت إلى الثقافة العربية الإسلامية في وقت مبكر مع الدولة الأموية. ويتضمن هذا العهد القيم الكسروية التي تقوم على *أخلاق الطاعة غير المشروطة* للحاكم. وكانت هذه الوصايا تدرّس لأبناء ملوك العباسيين إلى جانب القرآن الكريم وكتاب كليلة ودمنة. انظر تفاصيل هذه الوصايا في كتاب: العقل الأخلاقي العربي، للأستاذ الجابري، ص: 153- 154 - 156 - 155.

17) ويشكل بطل ثلاثية نجيب محفوظ: «سي السيد» امتداداً سردياً ورمزياً لكل حكايات: ألف ليلة وليلة، أو «أردشيراً مصغراً» في الأسرة العربية على اعتبار، أنه يمثل ذلك *الأب الرمزي* الذي يعلو على كل أفراد الأسرة، ولا يعلو عليه أحد منهم. انظر مقالتنا، لمزيد من التوضيح، في هذا المقام: «المرأة والأفعى والشيطان». مجلة علامان بمكناس العدد 5. 1998

18) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 630.

19) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 630، والتشديد من عندنا.

20) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، نفسه. (التشديد على النص من عندنا).

21) ونقصد بالاستراتيجية هنا، كل الوسائل والقنوات و«التكتيكات» التي يعتمدها السياسي أو المنظر السياسي لبلوغ أهداف وغايات مسطرة بدقة.

22) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 175.

23) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 94.

24) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 97.

ولابد في الصدد، أن نسجل أن الفصل بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، هو فصل إجرائي فحسب، وليس فصلاً تفاضلياً أو إقصائياً للأول على حساب الثاني. لأن استبعاد النقد الأدبي في مقاربة الشعري/ الثقافة، على حساب النقد الثقافي، ولكن قد يكون مشوشاً في عملية الفصل التام. إذ يتعذر في الحقيقة الفصل بينهما، بل بالعكس فهما يتكاملان ويتفاعلان في رصد الأنساق أو البنى أو القيم الثقافية لأمة ما. فالاكتفاء بالنقد الثقافي لوحدة، قد يحول الشعر إلى جثة هامدة، بلا روح/ الجماليات.

25) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 119.

26) لمزيد من التوضيح انظر كتاب: المسألة الثقافية، للجابري ص: 125-133.

27) يمكن العودة إلى نماذج شعرية للتأكد من ذلك في كتاب عبدالله محمد الغذامي: النقد الثقافي. وكذا إلى كتاب: المسألة الثقافية للجابري لمزيد من التوضيح، ص: 125-133.

28) الحسين الزوزني: المعلقات السبع، ص: 94-109.

29) وللقارئ الحق في ألا يشاطر صاحب النقد الثقافي على هذا الاختيار/ النموذج، إذا استحضرنا أنه [ليس في القنافيد أملس] ، كما يُقال، إلا من باب ضرب المثال فقط.

30) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 193.

31) الجابري: العقل السياسي العربي، ص: 41.

32) لسان العرب، لابن منظور، مادة رعى. والراعي هو الوالي والرعية هي العامة. والرعايا: الماشية المرعية تكون للسوقة.

33) ولد ابن المقفع بالبصرة سنة 106هـ، من أب فارسي مجوسي، واسمه روزبة فصار يُدعى حين أسلم بـ «عبدالله بن المقفع». درس بالبصرة، وكان صديقاً حميماً لعبدالحميد الكاتب، عاش بعده إلى ما بعد انتصار الثورة العباسية نحو عشر سنوات، فكتب رسالة .... للخليفة العباسي الثاني أبي جعفر المنصور، يبين له فيها الخطة التي عليه أن يسلكها ليطوّع الشريعة/ الدين حتى تصبح مؤسسة من مؤسسات الدولة، على هدي من وصايا أردشير، وليقترح عليه كما يقول الجابري، اقتراحات «تخدم النزوع الاستبدادي للمنصور». انظر كتاب: العقل الأخلاقي العربي، ص: 171-177، للجابري، وكتاب الأستاذ علي أومليل: السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص: 42.

34) يراجع في هذا الباب كتاب الأستاذ يقطين: ص: 61-77، وهو ينتقد موقف كل من الأستاذ العروي والجابري من الثقافة الشعبية على العموم.

35) كيليطو: لسان آدم، ص: 75.

36) سعيد يقطين: «بيان القراءة عند ابن المقفع من خلال عرضه لكتاب كليلة ودمنة»، ص 84، مجلة جذور، 2000.

37) العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص: 85. ويمكن العودة إلى مقالة له بعنوان: «التحويل الحكائي للاستعارة أو أسطرة الاستعارة»، تم فيها توسيع الفكرة وإمدادها بحكايات، ذات طبيعة أسطورية، حيث كان ينطق الحجر والنبات والحيوان.

38) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 77.

39) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص: 212.

39) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص: 212.

40) مثل القنبرة والفيل، مثل الرجل والطائر، مثل الرجل وامرأتيه، مثل الأسد وابن آوى والحمار، مثل الرجل واللص، مثل الثعلب، مثل الذئب، مثل القرد، مثل الأرنب، مثل القملة، مثل الحية... إلخ إلخ.

41) ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص: 66.

42) وفي هذا الباب تدخل نصيحة ابن آوى على لسان «كليلة» المحنك في صحبة الملوك ومعاشرة السلاطين، إلى أخيه «دمنة» لما قرر معاشرة الملك والتقرب من السلطان/ الأسد ملك الحيوانات قائلاً: «إن أموراً ثلاثة لا يجترئ عليهن إلا أهوج، ولا يسلم منهن إلا قليل، وهي *صحبة السلطان*، *وائتمان النساء* على الأسرار، *وشرب السم للتجربة*»، انظر باب: «القرد والنجار» من كتاب: كليلة ودمنة ص: 78.

43) عبدالفتاح كيليطو: «زعموا أن...»، ص: .234

44) عبدالفتاح كيليطو: «زعموا أن...»، ص: 232.

45) انظر مقدمة كتاب: كليلة ودمنة، وبالتحديد باب كسرى أنوشروان، وإرسال برزويه إلى الهند لنسخ الكتاب ثم المصاعب والأهوال التي صادفها في مهمته تلك حتى تمكن أخيراً من نسخه والرجوع به.

46) ومن تحصيل الحاصل التأكيد على دور السياسة في الثقافة العربية وما ترتب عليها من كثرة المضطهدين والمسجونين والمعذبين والمقتولين والمصلوبين.

47) عبدالفتاح كيليطو: النقد الثقافي، ص: 84.

48) الجابري: المسألة الثقافية، ص: 127.

49) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 195.

50) ابن المقفع: كليلة ودمنة، ص: 53. ويمكن العودة كذلك إلى ص: 44-52.

51) سعيد يقطين: «بيان القراءة عند ابن المقفع»، ص: 101. يقول: «تتعدد أشكال العمل التي يرصدها ابن المقفع في عرضه للكتاب - يقصد كليلة ودمنة - وتتسع لمختلف القيم والأخلاق المتصلة بالقارئ النموذجي، ولا يمكن الوقوف عندها جميعاً لأنها تخرج بنا عن المقصود»، ص 101.

52) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 193.

53) والجدير بالذكر هنا، أن بيدبا إلى جانب أنه حكيم فيلسوف فهو، في الوقت

نفسه، رجل دين يدين بالديانة البرهماتية. ومعلوم أن أردشير كان يوصي بتقريب رجال الدين الزرادشتيين من السلطة السياسية، لكنه في الآن ذاته يحذر منهم، باعتبارهم مصدر الخطر. انظر الجابري في كتابه: العقل الأخلاقي العربي، ص: 160.

54) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص: 21 - 26 - 29.

55) يقول الأستاذ يقطين وهو يرصد المفارقات المركزية لكتاب كليلة ومفتاح أسراره: «يتحول الكتاب إلى العربية. ويقوم بهذا الصنيع ابن المقفع كما هو معروف ومتداول. إنه بذلك يحمل مواصفات «الحكيم» بيدبا و«الطبيب» برزويه». ويضيف: «فالأول يؤلف الكتاب، والثاني «يسرقه». وفي سرقته إياه عملية تأليف ثانية... وإقدام ابن المقفع على تعريبه تأليف آخر (نقل الكتاب إلى العربية)... فكان بذلك «بطلاً» لا يقل مغامرة عن برزويه،. ولا جرأة من بيدبا. انظر «بيان القراءة عند ابن المقفع»، ص: 90-91.

56) عبدالفتاح كيليطو: كليلة ودمنة، ص: 242.

57) سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص: 117.

58) ابن المقفع: كليلة ودمنة، ص: 24.

59) عبدالفتاح كيليطو: المقامات، ص: 133-134. وتوظيف عالم الحيوانات ليس أمراً مقصوراً على كليلة ودمنة وابن المقفع، لأسباب سياسية صرف، إنما اللجوء إلى توظيف الحيوانات يمتد إلى مرحلة التفكير الأسطوري عند الإنسان (يمكن العودة في هذا المجال إلى دراسة استكشافية لأستاذنا محمد العمري، عن التحويل الحكائي للاستعارة، مادامت هذه الأخيرة أسطورة مصغرة، وعنوانها: «التحويل الحكائي للاستعارة أو أسطرة الاستعارة»، وكذلك إلى إخوان الصفا وخلان الوفا، وتوظيفهم «السياسي» للحيوانات). انظر كتاب زكي نجيب محمود في هذا الشأن: المعقول واللامعقول، ص: 175-207. وانظر كذلك كتاب الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 157-165.

60) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: ٧٥١.

61) عبدالفتاح كيليطو: كليلة ودمنة، ص: 39.

62) وهو ما تم بالفعل، ربما كما أريد له أن يتم. وما يثير الانتباه هو السبب الحقيقي الذي جعل الحكيم بيدبا يخاف بالذات من أهل الفرس دون غيرهم، خصوصاً وأن الذي احتل الهند هو الإسكندر المقدوني، وينتمي إلى بلاد اليونان؟

63) ابن المقفع: كليلة ودمنة، ص: 40.

64) انظر: مفهومي النص واللانص في كتابي عبدالفتاح كيليطو: المقامات، ص: 146. والأدب والغرابة، ص: 14.

65) قال بيدبا: «يأمر الملك أن يُدون كتابي هذا كما دوّن آباؤهم وأجدادهم كُتبهم»، انظر كتاب: كليلة ودمنة، ص: 25.

66) ابن المقفع: كليلة ودمنة، ص: 40.

67) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 173.

68) العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، ص: 148.

69) ابن المقفع: كليلة ودمنة، ص: 43.

70) ابن المقفع: نفسه، ص: 9.

71) عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، ص: 84.

72) أبو حيان التوحيدي: 70/1.

73) أبو حيان التوحيدي: نفسه 73/1.

74) علي أومليل: السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص: 42.

75) الجابري: العقل السياسي، ص: 377.

76) عبدالفتاح كيليطو: المقامات، ص: 162. التشديد في النص. انظر أيضاً كتابه: لسان آدم، ص: 79.

مراجع الدراسة

- محمد عابد الجابري:

1 - تكوين العقل العربي، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1984.

2 - بينة العقل العربي. المركز الثقافي العربي. البيضاء، ط 1، 1986.

3 - العقل السياسي العربي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط 1، 1990.

4 - العقل الأخلاقي العربي. المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط 1، 2001.

5 - المسألة الثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ط 1، 1994.

- عبدالله محمد الغذامي:

1 - النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافي العربي - البيضاء. ط 1، 2000.

2 - الخطيئة والتكفير. النادي الأدبي الثقافي. المملكة العربية السعودية، ط1، 1985.

3 - المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي - البيضاء، ط 1، 1994.

- عبدالفتاح كيليطو:

1 - الأدب والغرابة. دار توبقال للنشر، ط 2، 2000.

2 - لسان آدم. ترجمة عبدالكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر، البيضاء، ط2، 2001.

3 - المقامات. السرد والأنساق الثقافية، ترجمة ع. الشرقاوي. دار توبقال للنشر، ط 1، 1993.

4 - «زعموا أن.... ملاحظات حول كليلة ودمنة» مجلة الكرمل، العدد: 8، السنة 1982.

- محمد العمري:

1 - في بلاغة الخطاب الإقناعي. أفريقيا الشرق. المغرب، ط 2، 2002.

2 - «التحويل الحكائي للاستعارة أو أسطرة الاستعارة». العدد الرابع - السنة الرابعة شتاء 2002.

- سعيد يقطين:

1 - الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي. المركز الثقافي العربي - البيضاء - ط 1، 1997.

2 - «بيان القراءة عند ابن المقفع». النادي الأدبي الثقافي بجدة، الجزء 3، المجلد 2، مارس 2000.

- عبدالله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ. المركز الثقافي العربي. البيضاء، ط 2، 1988.

- علي أومليل: السلطة الثقافية والسلطة السياسية. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط 2، 1998.

- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية. منشورات الزمن. المغرب، ط 1، 2001.

- إدريس جبري:

1 - «الإشكالات والمواثق في المشاكلة والاختلاف»، كتاب الرياض، خاص عن *الغذامي الناقد*، العدد: 97-98.

2 - «المرأة والأفعى والشيطان». مجلة علامات بمكناس العدد 5، 1998.

3 - «هكذا تعلم أردشير...» جريدة الاتحاد الاشتراكي. العدد: 6723 - 6724 - 6725. السنة 2002.

- ابن رشد: تلخيص الخطابة. حققه وقدم له: عبدالرحمن بدوي. دار القلم بيروت. وكالة المطبوعات. الكويت. دون تاريخ.

- ابن وهب: البرهان في وجوه البيان. تحقيق عبدالمجيد العبادي. دار الكتب العلمية. بيروت، 1982.

- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق: محيي الدين عبدالحميد. دار الجيل - بيروت - ط 5، 1981.

- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة. شرحه وصححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين. منشورات المكتبة العصرية - بيروت، صيدا. دون تاريخ.

- الحسين الزوزني: مدخل إلى السيمائيات السردية. منشورات الزمن. المغرب، ط 1، 2001.

- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر واللفكر. بيروت. دون تاريخ.

- Edward T. hall: Le langage Silencieux. Traduit Par: Jean Mesrie et Barbara Niceal. Edt: Seuil. 1984.





نحو تأسيس رؤية جديدة

لقراءة النص الأدبي

عبدالرحمن التمارة

تقديم:

لقد جاء الكتاب الجديد للناقد والباحث الدكتور حميد لحمداني (القراءة وتوليد الدلالة)[1] ليوسع البحث في مجال قراءة النص الأدبي، عبر منظور نقدي يتوخى تأسيس تقليد جديد في القراءة. ولهذا انبنى على جدلية الهدم والبناء؛ هدم تصورات تقليدية ارتبطت بفعل القراءة في التمرحل التاريخي للنقد الأدبي، وبناء رؤية جديدة على أنقاضها بلورتها نظرية التلقي - بأصولها الغربية - التي امتلكت قوة نقدية بين المناهج النقدية، نظراً لقدرتها على استكناه هويات النصوص الأدبية. لذلك تم التنصيص على دور القارئ في منح العملية الأدبية بعداً فنياً وجمالياً في إطار تفاعلي، على اعتبار أن معنى النصوص الأدبية مشروط بالقراءة، حيث إن (النص في وسعه أن يمتلك المعنى فقط عندما يكون قد قرئ)[2]. ومادام كتاب (القراءة وتوليد الدلالة) يندرج في إطار النقد الأدبي، فإن دراسته يجب أن تتم بناء على موقعه في الممارسة النقدية. لأنه إذا كان لناقد الإبداع طريقته الخاصة، فـ (إن الموقع الطبيعي لناقد النقد هو أن يتخلى عن تبني أحد مناهج نقد الإبداع، وأن يترك هذا الاختيار لنقاد الإبداع أنفسهم، لأن المجال الحقيقي لبحثه ليس هو المعرفة بل هو معرفة المعرفة، هو إذاً مجبر إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة على أن يشتغل في الحقل الإبستيمولوجي)[3]. منا هنا نقترح مقاربته وفق الخطوات المنهجية التالية:

1 - «القراءة وتوليد الدلالة»، الطروحات العامة والأساسية:

إن التمادي في النظر إلى النص الأدبي أثناء قراءته، باعتباره حاملاً لمضمون ثابت ومحدد، وليس «تجربة تفاعلية» تبلورها الأطراف المتفاعلة

(مؤلف + نص + قارئ) المدعمة للصيرورة الإنتاجية والتفاعلية للأدب، من العوامل التي حفزت الدكتور لحمداني إلى (محاولة إعادة النظر في علاقتنا بالنصوص الأدبية وخاصة تلك الفكرة التي تتعامل مع النص الأدبي باعتباره حاضنا لمضمون محدد وثابت عبر العصور) (ص 7)، لأن دينامية الأداء الإبداعي العربي الحديث في شقيه الشعري والنثري، ولّدت تحولاً أدبياً في صيغه ووظائفه. مما حتّم على القارئ العربي تغيير عاداته في القراءة. ومادام الإبداع الأدبي يحمل عناصر تخييلية تثير القارئ وتمد جسور التواصل بينه وبين النص، فهذا يمنح القارئ حضورا لافتا في النصوص؛ لأنه يساهم في فك مغالقها واستجلاء بنائها العضوي، خاصة إذا كانت أعمالا أدبية مغرقة في الغموض عبر «جمالية البشاعة».

1-1 – النص و الخطاب: آليات توليد الدلالة:

لقد عالج الدكتور لحمداني الميكانيزمات المتعددة والمتنوعة المتحكمة في توليد دلالة النصوص والخطابات، منها التناص باعتباره من العناصر الفاعلة في تخليص النصوص الأدبية من قبضة التبليغ وسلطة التواصل. كما اتضح مع أبحاث (م. باختين) الذي استثمر «الحوارية Dialogisme» بديلاً مصطلحيا للتناص. ومع (ج. كريستيفا) التي بلورته كمفهوم (أي التناص)؛حيث بدا النص عندها (أداة تحويل النصوص السابقة أو المعاصرة) (ص 25). أما (م. ريفاتير) فيعتبر التناص (ظاهرة توجِّه قراءة النص وتهيمن عند الاقتضاء على تأويله أثناء هذه القراءة نفسها) (ص 27). لذلك يبقى النص غير مكتمل، فيغدو القارئ ضرورة أساسية لأنه (يحسم الفعالية التناصية ويعطيها تأويلاً محدداً) (ص 29). لهذا عمق (ج. دريدا) من «لانهائية التدليل»، مادامت الدلالة في النص الأدبي تتأسس على مبدأ «التشتت Déssemination»، الذي يتطلب بالضرورة قارئا يلملم الدلالة ويجمعها في إطار دينامية قرائية تُولِّد المعنى في سيرورة تاريخ القراءة. وبالتالي فالنصوص كما يرى (ف. إيزر) تضم بالضرورة (عملية انتقاء من

الأنساق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية التي توجد كمجالات مرجعية خارج النص) (ص 32)، فتتأسس بذلك على أنساق واقعية مصاغة في سياق النص الأدبي(*)، الذي ينفتح على بنيات (ترسم مسارت مختلفة لاحتمالات المعنى) (ص 33)، وتستدعي بإلحاح القارئ للاندماج والتفاعل مع النص. لذا نجد (أ. إيكو) يشترط في تفعيل النص وتأويله، مراعاة قرائن ومؤشرات نصية دالة. أما (ج. جنيت) فيعد التناص أحد أنماط «التعالي النصي Transtextualité» الخمسة: التناص، المصاحبة النصية، النصية الواصفة، الملابسة النصية، النصية الجامعة.

وفي محور مواز، يعالج الدكتور لحمداني سيرورة قراءة النص الأدبي عبر التفاعل والتواصل مع بنياته انتقالاً من الفهم إلى التأويل. فاستعرض العناصر المحورية للعملية التواصلية (باث، رسالة، قناة، مستقبل)، والتعاريف المنصبة على التواصل (ديبوا، موليزشانون وويفر). لأن ذلك يعد أرضية أرهصت بنشأة علم النصوص، بما فيها النصوص الأدبية المفتوحة على قراءات متعددة عبر تمرحلها التاريخي بناء على «مبدأ الفراغ»، الذي يعتبره (ف. إيزر) أساس التواصل والتفاعل بين النص والقارئ، بغية (توليد معنى ما وقيمة أدبية ما، لا تعودان بالتحديد إلى ملكية خاصة بالنص، ولا إلى ملكية خاصة بالقارئ) (ص 70). فيغدو التواصل «فعلاً منتجاً للدلالة» وحافزاً للنصوص لتشغيل «القدرة الإنتاجية» لحظة القراءة.

إذاً، فمعنى العمل الأدبي أثناء التأويل ليس ملكاً للنص أو للكاتب، وهو ما حاول رواد نظرية التلقي مطارحته. فمتلقي (م. ريفاتير) تتمفصل قراءته إلى «استكشافية» و«هيرمينوطيقية» تهم الدلالة والتدليل اللامنتهي مهما تعددت القراءات، مما يجعل كينونة الظاهرة الأدبية متمركزة (في علاقة النص بالقارئ) (ص 71). ورغم أن النص من منظور (إيكو) (مزود بقصدية إخبارية) (ص 72)، إلا أنه يحافظ على التوازن (بين مقاصد المؤلف ومعطيات النص ودور القارئ) (ص 81). غير أن "نظرية المقصدية" الممتدة جذورها في

تربة النقد العربي القديم مع (عبدالقاهر الجرجاني)، أصرت جمالية التلقي على تجاوزها، مع (ياوس) الذي يعد تأويل النص إجابة على «انتظارات شكلية» و«أسئلة المعنى» (ص 75)، ومع (إيزر) حيث وجود القارئ والنص مرهون بلحظة القراءة، بناء على مبدأ «التفاعل»؛ لأن (الموقع الحقيقي للعمل يقع بين النص والقارئ)[4].

إن الحديث عن التأويل دفع الدكتور لحمداني لمعالجة دور «السياق» وأهميته في توسيع دلالات النص الأدبي. بدءاً بمفردات معجمية في قصيدة شعرية، حيث تصبح «الوردة» مثلاً في القصيدة، وحدة معجمية ممتلكة لإبدالات دلالية متنوعة عمل السياق الكلي على توسيع دلالتها. مروراً بالسياق الأسطوري والحكائي داخل الرواية، فتتخذ الحكاية بعداً رمزياً دالاً. انتهاءً بـ «مغامرة تأويلية»، في ارتباط بالسياق الخارجي وسياق العصر، لنص رحلي يعود للقرن 18. و ذلك ما يفسح المجال للانتقاء أثناء التأويل الخاضع للقراءة الفردية في إطار «التأويل المتسق»، فتتم مراعاة السياقين الداخلي والخارجي، وتغدو العلاقة بين النص والواقع «علاقة مماثلة».

2-1 - الأدب والحلم: مستويات الائتلاف وآليات التأويل:

إن بنية المماثلة والتطابق تتحكم في العلاقة بين الأحلام والأعمال الإبداعية الأدبية، وذلك يجعل ضوابط التأويل الخاصة بالحلم مناسبة لقراءة وتأويل العمل الأدبي الإبداعي. وبالتالي فالمكانيزمات المتحكمة في اشتغال الحلم: «التكثيف»، «غياب الروابط»، «النقل»، «المشابهة والتعيين»، متشابهة مع الآليات المسؤولة عن تشكل العمل الإبداعي. من هنا اتخذ الناقد «التأويل الحلمي» آلية لتفكيك قصة «البحر» لـ (بثينة الناصري)، لإبراز بنية التماثل بين القصة والحلم، عبر تأويل جملة من الرموز الدالة كخطوة أولية للتأويل الحلمي الذي ترتهن فعاليته بـ (تحليل متسق يراعي العلاقة بين جميع مكونات النص الرئيسية) (ص 163).

والحديث عن التأويل باعتباره آلية لتفسير الحلم والأدب، جعل الدكتور لحمداني يطرق علم الدلالة والهرمونطيقا، فبدأ باللغوي والفيلسوف الأمريكي (ش. س بورس Pierce) وتصوره حول الدليل ومستوياته و«التأويل اللامتناهي»، ثم انتقل لدراسة تصورات الفيلسوف واللغوي (محيي الدين بن عربي) الذي تحكمت المرجعية الصوفية في تصوراته.

وبعد ذلك، اتخذ الدكتور لحمداني التحليل النفسي خلفية منهجية لقراءة رواية «العشاء السفلي» لـ (محمد الشركي)، فركز على الشخصية الروائية كعنصر جوهري في العمل الروائي؛ لأن الشخصية في العمل السردي (تلعب دوراً من الدرجة الأولى وانطلاقا منها تنتظم عناصر السرد الأخرى)[5]، وربطها بالبنية التركيبية والدلالية، لكن دونما اعتبار الشخصية جسراً للعبور نحو فهم «عصابية المؤلف». كما اهتم بالوجوه الجمالية التي انفتحت عليها الرواية وأثثت نسيجها، كالوجهين: الأسطوري والشعري.

3-1 - الخطاب الأدبي ومستويات تلقيه:

إذا كان التلقي مرهونا بالقارئ، فإن القارئ الذي يقصده الدكتور لحمداني في هذا السياق هو الناقد المتمرس المتلك زمام الخطاب النقدي، مادام النقد (ليس قراءة عادية أو تلق عاد، خصوصاً إذا كان الناقد جاداً في مهمته) (ص 214). وذلك ما يجعل النقد نسقاً معرفياً يتخذ مستويات، تتراوح بين المعرفة الحدسية، الإيديولوجية، الفكرية، الإبستمولوجية. وكل مستوى معرفي يقابله آخر قرائي من جنسه بهدف تحقيق وظائف تفرضها طبيعة القراءة ذاتها. ولعل القراءة المناسبة هي التي تحاور النص وتؤسس لـ (تفاعل دينامي بين معطيات النص والخطاطة الذهنية للمتلقي بما فيها رغباته وردود أفعاله) (ص 218)، كعناصر تفضي إلى تعدد القراءات؛ مثل القراءات المقدمة بصدد قصة «الجرادة»، لـ (محمد زفزاف)، رغم تقارب المستوى المعرفي للقراء (طلبة السلك الثالث) وزمن القراءة ومكانه. ولعل السبب في ذلك هو خاصية

الانفلات التي يمتاز بها النص الإبداعي؛ كالقصة القصيرة التي اعتمدها الدكتور لحمداني منطلقاً لتجريب قراءة خاصة تتخذ لعبة الأسئلة والأجوبة المتضمنة خيارات للقراء، كي يحددوا المناسب منها لدلالة النص بعد قراءته، بناء على تأويلات احتمالية فرضتها «الفراغات»، التي تخترق النص القصصي وتستدعي القارئ لملئها وبناء معناه كفعل مكمل للنص، في إطار «دينامية تداولية».

وارتباطاً بموضوع القراءة وماهية القراء المحكومة بمنطق التعدد بحكم اختلاف تأويلاتهم، يقارب الناقد لحمداني اختلافات النقاد في تأويل وقراءة «ثلاثية» (نجيب محفوظ) الروائية. فبعد فرش نظري حول تلقي النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي، تمّ تفكيك المتن النقدي المنصب حول «الثلاثية»، متمثلا في أربع قراءات – لكل من غالي شكري – علي الراعي – نبيل راغب – د. شفيع السيد – ترى في المتن الروائي إجابة عن أسئلة معينة. وختم الدكتور لحمداني مناقشة هذه القراءات بقراءة ذاتية، اتخذت من شخصية الرواية المركزية (كمال عبدالجواد) مفتاحا للتأويل المبني على «دينامية تفاعلية»، تجعل الرواية تقول لنا شيئاً ونحن نقول لها شيئاً آخر، انسجاماً مع المتغيرات الزمنية. لذلك فالقدرة على تحليل الواقع وفهمه في ظل صراع اجتماعي ، هو ما جعل الرواية تخترق زمننا الراهن.

وبعد ذلك ناقش الناقد، من زاوية نظرية التلقي، تصور (توفيق الحكيم) حول القراءة والفعل النقدي ومهمة الناقد الأدبي. فاكتشف أن لـ (الحكيم) آراءً جريئة تكاد تقترب من بعض طروحات رواد نظرية التلقي، لولا بعض المنزلقات التي سقط فيها (الحكيم)؛ أهمها التصريحات أو بالأحرى القراءات التي كان يقدمها لإبداعه، والتي تصدى لها بالنقد والدراسة (د. محمد حسن عبد الله) في جزء من دراسته «الحكيم وحوار المرايا»، التي طرحت محتوياتها قضايا غير مسبوقة – بتعبير د. لحمداني – في تاريخ النقد العربي كـ (العلاقة بين الأدب وقراءة صاحبه) (ص 299)، وقضايا أخرى تهم القراءة وعلاقتها بالنصوص الأدبية.

2 - «القراءة وتوليد الدلالة»: والرؤية المنهجية:

توخياً لوضوح منهجي دقيق،فإن الدكتور لحمداني يبرز بدقة في مدخل الكتاب هدفه الأساسي من الدراسة النقدية، وذلك في تعبيره الصريح: (ما يهدف إليه هذا الكتاب هو محاولة إعادة النظر في علاقتنا بالنصوص الأدبية، وخاصة تلك الفكرة التي تتعامل مع النص الأدبي باعتباره حاضناً لمضمون محدد وثابت عبر العصور.) (ص 7). وبعده عاد ليؤكد أن الغاية من الكتاب هي (تغيير عادتنا المألوفة في قراءة النصوص الأدبية.) (ص 8)، بقراءة تزحزح النزعة الوثوقية الصارمة المؤمنة بمضمون ثابت في النص الأدبي. لهذا فالكتاب جاء في سياق تغيير النقد المألوف في قراءة النصوص الأدبية، عبر مساءلة مجموعة من المفاهيم المتواتر تداولها في حقل النقد الأدبي الحديث، وترهين مجموعة من التصورات والافتراضات النظرية والمعرفية والمنهجية، علاوة على تحليل بعض التحققات النصية الأدبية (شعر + قصة + رواية...)، قصد تأسيس رؤية نقدية جديدة لقراءة النص الأدبي. وهذا ما يلح عليه العنوان، الذي يشتغل كاستراتيجية تيماتية توجه القارئ نحو موضوع الكتاب.

يقدم الكتاب، إذاً، تصوراً منهجياً للناقد وقارئ النصوص الأدبية، وينحو صوب استبدال صيغة القراءة التقليدية بصيغة القراءة التفاعلية المتولدة عن علاقة التفاعل والتعايش بين المحافل المؤسسة للفعل والتواصل الأدبيين: النص والدلالة والقارئ. ذلك ما جعل الناقد يطرح خطاباً استشرافياً غايته استنبات «عادة» جديدة لقراءة النص الأدبي، باعتماد تصورات منهجية جديدة، تتجاوز التصورات النقدية التي أرهقها التداول النقدي وفقدت قوتها الإنتاجية؛ سواء عبر تقديم المنجز النقدي العربي التراثي وفتح الأبصار على ما فيه من عناصر مضيئة يجب كشفها وتشغيلها، أو من خلال تخصيب النقد العربي الحديث بالإطارات النظرية الغربية

بحمولتها المفاهيمية وضوابطها المنهجية وتطويعها كي تستجيب للنص الأدبي العربي الحديث.

والمتأمل في الرهان المتوخى تحقيقه، يلاحظ أن الناقد يركز في رؤيته المنهجية على البعدين الإبستيمولوجي (الفكرة + العادة) والمنهجي (العلاقة + القراءة + العادة)، لتشييد الخطاب النقدي بشقيه النظري والتطبيقي، مع ما يفترضه ذلك من استدعاء إجراءات منهجية ومرجعيات نظرية وجهاز مفاهيمي. لذلك تصبح الممارسة النقدية عند الدكتور لحمداني مبنية على رؤية منهجية ومعرفية دقيقة،تتوخى تجاوز التعليق على النصوص الأدبية إلى تشكيل نسق نقدي ومعرفي ممنهج. لهذا يغدو النقد بحثاً وفعلاً «وقراءة» غايتها إيجاد الشروط الملائمة لتأسيس بنيات ذهنية نقدية جديدة، جراء (التحول الذي طرأ في شكل ووظيفة الأدب) (ص 9). وتلك البنيات تؤطرها أنساق معرفية قابلة للتمثل والتفعيل، ولعل ذلك ما دفع الناقد إلى الاشتغال على الخطاب النقدي النظري أكثر من التطبيقي. فكيف ينتظم هذا المتن النقدي المفصل إلى نمطين أحدهما نظري والثاني تطبيقي؟ وما هي مستويات الممارسة النقدية بمختلف مكوناتها (الخلفية النظرية، المنهج، المفاهيم..)؟

3 - «القراءة وتوليد الدلالة»: ومستويات الممارسة النقدية:

إن الغاية المسطرة في مدخل الكتاب، تجعل النقد من منظور الدكتور لحمداني ممارسة تفاعلية بين القارئ و النص الأدبي. لهذا فـ «القارئ» مطالب بـ «التفاعل» مع النص، وليس «شرح» فكرة أو مضمون ثابت فيه يتعالى عن التحولات الزمنية. من هنا أمكننا القول إن الناقد يتبنى نظرية التلقي بمساراتها المنهجية وجهازها المفاهيمي، لأن مع هذه النظرية أصبح القارئ هو مركز الاهتمام. بيد أن أهمية هذا الاختيار المنهجي تتجلى أكثر حينما يجعل الناقد نظرية التلقي مفتوحة على مرجعيات نقدية متنوعة،

فتساهم جميعها في تشييد قراءة تفاعلية ومندمجة. هكذا تساهم مكونات التناص، السياق، بنية الحلم، مبحث التدليل، النظرية السيميولوجية، التأويل والتأويل الصوفي.. في تفعيل استراتيجية القراءة التفاعلية، بعدما أعاد الدكتور لحمداني النظر في مسارها المنهجي وآليات تشغيلها. فكيف تتجلى هذه المكونات في المتن النقدي؟ وما هي مستويات الممارسة النقدية انطلاقاً من هذا التجلي؟

إن المنجز النقدي الذي نحن بصدده، يشمل خطاباً مزدوجاً موزعاً بين النظري (وهو المهيمن) والتطبيقي. هذه الازدواجية فسحت المجال للتنوع في الممارسة النقدية، مما نتج عنه تباين في الاستراتيجيات والخطابات والمرجعيات. إن ذلك فرض على الناقد ترهين مجموعة من المعايير المعرفية والمفاهيمية والمنهجية والتصنيفية، تمكنه من تأطير الفعل النقدي في نسق منتظم وممنهج: (لا أزعم أني سأتناول الإبداع العربي الحديث بشتى مستوياته في هذا المدخل، لذلك سيقتصر حديثي على النص الإبداعي العربي الحديث. ما هو واقع هذا النص؟ وما هي علاقته بالمتلقي؟ وما هي آفاقه؟) (ص 9) يبدو جلياً أن الدكتور لحمداني يوظف النص والقارئ وآفاق القراءة مبادئ تنظيمية وتوجيهية لتشييد علاقة نقدية ثلاثية الأطراف:

تأويل تفاعل

النص الأدبي ←——→ النص الأدبي القارئ ←——→ آفاق دلالية/ «تدليل»

إن ما يميز هذه العلاقة هو قابليتها لاحتواء قراء متنوعين في خطاباتهم النقدية مرجعياً ومفاهيمياً ومنهجياً، الشيء الذي يمكننا من تصنيف مستويات الممارسة النقدية ضمن هذا المتن النقدي إلى ما يلي:

1-3 - الفعل النقدي ومرجع نظرية التلقي:

سبقت الإشارة إلى أن الممارسة النقدية عند الدكتور لحمداني مبنية

على فلسفة «التفاعل» بين القارئ والنص، لأجل «إنتاج» الدلالة المحتملة وليست «المقصودة» أو «الصريحة»، وذلك (ما يدعونا إلى ضرورة استبدال:

علاقة القراءة بالفهم ⟵ بعلاقة القراءة بالتأويل.) (ص 7).

ومادام الناقد يشدد على «التفاعل» بين أطراف مثلث الفعل النقدي: المؤلف، النص، القارئ، كخيار منهجي لقراءة النصوص الأدبية بتنوعها الأجناسي، فإن ذلك يهجس باستفادة الدكتور لحمداني من الناقد الألماني «فولفغانغ إيزر»، الذي يعتبر عملية القراءة تفاعلاً دينامياً بين النص والقارئ[6]؛ وهو تفاعل يساهم في إنتاج الدلالة وصنع الأثر الجمالي. وتكمن أهمية هذا الخطاب النقدي في تأسيس جدلية النص والقارئ أثناء الفعل النقدي. لذلك فناقد النص الأدبي من داخل الطرح «الإيزري»، يكتشف بدائل جديدة لكل نزعة قد تفصل النص عن سياق التلقي وتدفعه للانغلاق على ذاته كنسق مغلق، لأن أفكار «إيزر» (تجمع بين السياق الفكري الخارجي بالنسبة لتكون النصوص الأدبية، وبين تجسيد كل ما يتصل بذلك على المستوى السيميوطيقي في النصوص نفسها) (ص 76).

والملاحظ أن خطاب نظرية التلقي في المتن النقدي يتخذ عدة صور، لكنها تظل متأرجحة بين الثابت النظري والمتحول المعياري. لهذا أمكننا تصنيف هذا الخطاب وفق المعايير المتحكمة فيه إلى ما يلي:

3-1-1 - نظرية التلقي ومعيار التنظير:

إن الخطاب النقدي في هذه الحالة، يصبح خطاباً معرفياً مؤسساً لأرضية إبيستمولوجية تحكمها شروط النسقية والمقبولية، لأن نظرية التلقي فتحت (أفقاً جديداً في مجال النقد الأدبي، غايته لم تعد هي المعرفة، بل معرفة المعرفة) (ص 79). إضافة إلى أن هذا الخطاب النقدي سيغذي سيرورة المثاقفة مع الآخر، لأنه يقربنا من التحولات والكشوفات النقدية الغربية المتعلقة بـ «النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي». هكذا يبسط

الدكتور لحمداني علاقة القارئ بالنص الأدبي كما تداولها النقد الغربي عند: م. ريفاتير M.Riffaterre، أ. إيكو U.Eco، ر. بارط R.Barthe، هـ. ر. ياوس H.R.Jauss، و ف. إيزر W.Isre. لكن طرح أراء هؤلاء النقاد لم يكن استعراضياً بل تأصيلياً، فضلاً عن كونه طرحاً محكوماً برؤية نقدية عميقة جعلت المنطلقات النقدية النظرية مؤطرة بمبادئ دقيقة منها:

- مبدأ التفاعل والتحاور: ونقصد به إبراز الناقد لحمداني كيفية تصادي بعض المواقف والطروحات النقدية لرواد نظرية التلقي، وتقاطعها في بعض المنطلقات المنهجية والمفاهيمية. ولعل ذلك ما يفسر التجاء الناقد إلى أسلوب المقارنة (بين إيكو وإيزر ص 73 - بين ياوس وبارط ص 75 - بين ياوس و إيزر ص 78 - بين إيزر و ريفاتير ص 78)، باعتباره خياراً منهجياً ومعرفياً يهدف تجاوز كل تصور نقدي يعتبر نظرية التلقي اتجاهاً نقدياً مبنياً على المفارقة (كل رائد يمثل جزيرة نقدية معزولة) أو المطابقة (أي تطابق بين الطروحات النقدية لرواد نظرية التلقي).

- مبدأ التأسيس والتطوير: ويتجلى في رغبة الدكتور لحمداني تحطيم كل تصور نقدي يجعل الممارسة النقدية تدور في فلك الاستهلاك بدل الإنتاج. هكذا طرح الناقد كل الإمكانيات المساهمة في تأسيس رؤية نقدية جديدة لتلقي النص الأدبي، رؤية تنبني على (ضرورة الاهتمام بفعل القراءة باعتباره فعلاً منتجاً، لا مستهلكاً للأدب) (ص 11). مما يجعل الخطاب النقدي داخل هذا المنجز النقدي مؤسساً على بنية إبستيمولوجية نوعية في مكوناتها النظرية والمنهجية والمفاهيمية، كما أنها تنطوي على مقومات ذاتية ملائمة لدفع الممارسة النقدية نحو التطور الذي تحقق مع آلية التأويل؛ لأن (نظرية التلقي فتحت في الواقع أفقاً جديداً في مجال التأويل ضمن النقد الأدبي بحيث لم تعد غاية دراسة الأدب فحسب بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها وممكناتها) (ص 81).

3-1-2 - نظرية التلقي ومعيار التطبيق:

في هذه الحالة، ينتقل الخطاب النقدي إلى مستوى الاشتغال النصي؛ حيث تُشغل أدوات التحليل لتفعيل المكونات البنائية والعناصر التخييلية للنص الأدبي بمختلف تشكلاته النوعية والأجناسية. ودرءاً لكل لبس، يؤطر الناقد عمله التطبيقي بمقدمات نظرية هدفها جعل القراءة تقترح بدائل نقدية أثناء التفاعل مع النص الأدبي. من هنا فمعيار التطبيق يجعل خطاب نظرية التلقي النقدي يتأسس على بنية التفاعل بين النص والقارئ، قصد بناء الدلالة بناءً على آلية التأويل وخصوصيات السياق. لهذا فالممارسة النقدية التطبيقية عند الدكتور لحمداني تتخذ مسارات منهجية مختلفة، وذلك بناء على الخصوصيات الأجناسية لنص الانطلاق. كما أن معيار التطبيق تتحكم فيه آلية «التأويل السياقي»، حيث يعتمد عناصر سياقية داخلية ويستند على أخرى خارجية. لذلك يبقى التحليل النصي - من منظور الدكتور لحمداني - مشروطا بمراعاة كل من: السياق الداخلي، لأنه (يعمل على وضع تأويل داخلي متسق يضبط موقع ووظيفة ومدلول العناصر التي بدت أساسية للقارئ) (ص 117-118)، ثم السياق الخارجي الذي (يعمل على منح النموذج النصي امتداداً في الواقع أو على الأصح فيما يتصور القارئ أنه هو الواقع) (ص 118).

والمتأمل في المقاربة التطبيقية للنص الأدبي الإبداعي (الشعر + الرواية + القصة)، يجدها تركزت على بنيات نصية داخلية وبنيات «المماثلة الواقعية» التي يفرضها السياق الخارجي على النص. أما دراسة النص الأدبي النقدي - في إطار نقد النقد- فتمت وفق منهجية تراعي سيرورة التحول في الرؤية النقدية تجاه العمل الأدبي. ليصبح معيار التطبيق برهاناً على مبدأ «اللاتماثل» بين القارئ والنص الأدبي، مادام هذا الأخير (يثير باستمرار وجهات نظر متغيرة لدى القارئ)[7]؛ مما يفرز تعدد القراءات الذي سيكون

فعلاً (مخصباً للنص، ومفيداً لتطور النقد الأدبي، بإعادة الاعتبار لما يدعى بالتأويل في عملية القراءة) (ص 279).

3-1-3 – نظرية التلقي ومعيار التقويم:

إنه معيار يجعل «القراءة»/ «التلقي» ممارسة معرفية تمتاز بالنسقية والشمولية، وفعلاً مشروطاً بالتفاعل والحوار مع النص الأدبي لإنتاج معرفة غير مسبوقة؛ لكن (لا يتم الوصول إلى هذه الشمولية إلا بفعل قراءة حوارية مع النص غايتها الوصول إلى المعرفة لا إلى تأكيد معرفة محصلة سلفاً في الذهن) (ص 213). لهذا فرصد علاقة نظرية التلقي بإجراءات الاختبار والتقويم، يسمح بفحص إنجاز الفعل القرائي، وتقويم حصيلته المعرفية ونتائجها التي قدمها القارئ. علاوة على ذلك، فإن الناقد يتخذ معيار الاختبار والتقويم ليكشف بالملموس مرونة نظرية التلقي (نظراً لما تقدمه من بيانات إجرائية عن الكيفية التي تقرأ بها النصوص وتفهم وتؤول) (ص 243) كما أنه معيار ينطوي على بعد تعليمي بيداغوجي، يتمثل في تقديم فائدة معرفية ومنهجية للمتلقي الراغب ممارسة النقد الأدبي.

من هنا، فهذا المعيار يبرز عمق فعل النقد الأدبي عند الدكتور لحمداني، لأنه ينطوي على تحقيق أهداف معرفية وتربوية. لذلك فالناقد يؤكد أن بلورة خطاب نقدي جديد من داخل المؤسسات المعرفية/ العلمية يجب أن تؤطره (علاقة قائمة على الحوار والتوجيه بالوسائل التربوية المدروسة والقادرة على قياس القدرات الذهنية والمعرفية من جهة، وقياس طبيعة الموضوعات الأدبية المدروسة بالإضافة إلى نوعية العلاقات وتبادل التأثير القائمة أثناء فعل القراءة بين القراء والنصوص المقروءة) (ص 245). كما يبدو أن معيار التقويم في علاقته بنظرية التلقي، ينحو صوب الاستدلال على شرطية «تفاعل» لفهم وتأويل النص الأدبي، لأن (فعل القراءة هو تفاعل دينامي وليس استخراجا للمعاني من جراب النص.) (ص 257).

3-1-4 - نظرية التلقي ومعيار المقارنة:

إن هذا المعيار يطرح إشكالاً رمزياً في التفاعل مع الموروث النقدي، مؤداه أن طروحات نقدية تراثية يتم عرضها على مرايا النقد الغربي لتحقيق صيغة المطابقة بدل مناقشة تجليات المفارقة؛ كما هو الشأن مع نظرية «المقصدية» البلاغية عند «عبدالقاهر الجرجاني» التي عمل بعض النقاد على استكشاف معالمها الكبرى في «دلائل الإعجاز» من خلال مدونة نظرية التلقي. لهذا فمعيار المقارنة عند الدكتور لحمداني ينطوي على غاية إبيستمولوجية ومنهجية، عبر (إثبات خصوصية التجربة النقدية العربية القديمة) (ص 105). لكن وجب القول إن الوجه الآخر لهذا الهدف، هو إثبات حركية النقد العربي الذي يستمد كثيراً من آلياته من دينامية المثاقفة. لأن القول بمطابقة نظرية «المقصدية» الجرجانية لنظرية التلقي الغربية، يعد اعترافاً ضمنياً بسكونية النقد الأدبي العربي؛ لأنه تم إسقاط المسافة الزمنية المنطوية على ملامح تطور الممارسة النقدية.

لكن هذا المعيار نفسه قاد الدكتور لحمداني إلى إثبات أصالة وراهنية بعض الطروحات النقدية العربية التراثية، خاصة ما اتصل بالمرجعية اللغوية والصوفية. هكذا يؤكد الناقد على أصالة تجربة «ابن عربي» وأهميتها في التراث النقدي العربي، بالمقارنة مع تصورات «ش. س. بورس» حول «الدليل» و«التأويل»، لذلك فـ (أوجه الشبه الموجودة بين سيميوطيقا بورس التأويلية وفلسفة ابن عربي المرتكزة على فكرة وحدة الوجود المتعددة) (ص 179).

خلاصة القول، إن هذه المعايير تظل محكومة بالتقاطع وتبادل التأثير والتأثر. كما أن هذا التصنيف يعكس وعياً نقدياً عميقاً يمتاز بالحركية. لأن الناقد يقتحم بفعله النقدي مجال الإنتاج والإبداع الأدبي والفكر النقدي قديمه وحديثه بسند منهجي ومعرفي دقيق؛ حيث يتكئ على نظرية التلقي ويشغل من خلالها معايير المقارنة والتقويم والتنظير والتطبيق.. ، مع مراعاة

انتظام الكل في نسق نقدي يمكن تعميقه إذا لم يخطئ النقاد تشغيل آليات القراءة والتأويل.

2-3 - الفعل النقدي والمرجع النفسي:

يمكننا التمييز في هذه الممارسة النقدية السيكولوجية بين خطابين نقديين: الأول نظري يحكمه مبدأ المقارنة بين (آليات تأويل الأحلام وآليات تأويل الأدب) (ص 139)، والثاني تطبيقي يستند إلى إواليات المنهج النفسي، ثم ينطلق في تأويل البنيات الحلمية والرموز النصية.

هكذا ينهض الخطاب النقدي النظري بمهمة رصد مظاهر الائتلاف بين النصوص الأدبية والأحلام، على اعتبار (أن معظم ما يقال عن طبيعة الأحلام وميكانزمات فهمها يمكن أن ينطبق إلى حد ما على الأعمال الإبداعية الأدبية) (ص 139). وهذه المطابقة تجد تجليها الأكبر في عنصرين هامين:

- ضوابط التأويل والتفسير، سواء في الثقافة العربية مع «ابن سيرين» أو الغربية مع «فرويد».

- الميكانزمات المسؤولة عن اشتغال الحلم والأعمال الإبداعية الأدبية.

ورغم أن الممارسة النقدية في هذا المستوى مؤطرة بالمرجعية السيكولوجية، إلا أنها تظل مقترنة بنظرية التلقي. فإذا كان الحلم «موضوعاً للتلقي» ولو على صاحبه الذي يحاول فهمه؛ لأنه (من النادر أن يقدم لنا الحلم صورة صادقة وطبق الأصل عن مشهد من مشاهد حياة اليقظة)[8]، فإن النص الأدبي - كيفما كانت طبيعته الأجناسية- يستهدف أولاً وأخيراً متلقياً؛ باعتبار المتلقي عنصراً محورياً في صيرورة الفعل التواصلي الذي لا يتم إلا به. من هنا فـ (إن التلقي الذاتي للحلم يماثل إلى حد ما تلقي أنماط الإبداع بشكل عام) (ص 148). نفهم من داخل هذا الطرح، أن صيغة «المماثلة» في فعل التلقي تزيد من أهمية «التأويل التفاعلي» في إعادة إنتاج النص؛ لأنه إذا

كان الحلم لا يكتسي أهميته إلا حينما «يفسر» و«يؤول»، فإن النص الأدبي لا يكون حاضرا و«محققاً» إلا لحظة قراءته وتلقيه.

يلاحظ أن الدكتور لحمداني ينطلق من «التأويل» كما تداولته المرجعية النفسية، لتخصيب الفعل النقدي المرتبط بنظرية التلقي. بيد أن أهمية الطرح النظري تكمن في قابليته للأجرأة والتطبيق. هكذا جاءت الدراسة النقدية لقصة «البحر» لبثينة الناصري ورواية «العشاء السفلي» لمحمد الشركي مبنية على رؤية نقدية عميقة، لأن الناقد جمع بين «تفاعلية» نظرية التلقي وإواليات «التأويل الحلمي» الفرويدية. لهذا فـ «التأويل» الذي يقترحه الدكتور لحمداني يدعم الدينامية الجدلية بين النص والقارئ، لكنه يبدو مشروطاً بمبادئ الإنسجام والمقبولية والنسقية والنصية والتناصية: (إن هذا التأويل يمكن أن يستمد مقبوليته من انسجامه الداخلي أول ثم من ارتباطه الضروري بمعطيات النص الداخلية وبنيته الكلية ثم من قابلية النص للتأويل باحتوائه على صور شعرية أو لوحات تجريدية أو بنية حلمية) (ص 154).

ويقدر ما يوجه الناقد الدكتور لحمداني العناية بالنص الأدبي من منظور تفاعلي بينه وبين المتلقي، بقدر ما يقترح أنماط تلق تسمح بالانفتاح على مرجعيات متنوعة؛ ومنها المرجعية السيكولوجية التي تحتفظ بقدرتها الإنتاجية القوية: (إن الاهتمام ببنية الحلم وتأويل الأحلام يمكن أن يقدم لدارس الأدب كثيراً من الأفكار البناءة لفهم طبيعة النصوص الشعرية والقصصية على السواء، بحكم أن التماثل القائم بين هذين الحقلين على مستوى الصور والتراكيب ووسائل التكثيف والنقل والترميز) (ص 8).

4 - «القراءة وتوليد الدلالة»: وطبيعة المتن المدروس:

إن المتن المدروس في هذا المنجز يشكل أرضية تطبيقية للممارسة النقدية المتنوعة المرجعية والمبادئ، كما يعد جهازاً استدلالياً على صحة التوجه النظري، لهذا يقول الناقد: (قد كان من الطبيعي أن يتجه الاهتمام

الأكبر في هذا الكتاب بالدرجة الأولى إلى التحليل النظري دون إغفال التمثيل التطبيقي عند الضرورة) (ص 7). فما هي طبيعة المتن المستثمر في التطبيق؟ وما هي السياقات المعبر عنها؟

إن المتأمل في هذا المنجز النقدي سيلاحظ اعتماده على متن متنوع، يمكننا تقديمه كما يلي:

متن غير أدبي		متن أدبي			
		متن كلي		متن جزئي	
نوعيته	سياقه	نوعيته	سياقه	نوعيته	سياقه
- خبر صحافي (ص 55، 58، 62)	- تحقيق هدف (إدراك الفرق بين الأخبار من جهة والتعبير عن وجهة النظر في نطاق الإخبار ذاته من جهة أخرى (ص 54).	- قصيدة شعرية معاصرة (من سفر الخروج/ راضي صدوق).	- الدراسة كانت لأجل (إنزال أفكار جمالية التلقي الشارحة لمفهوم التأويل المتسق إلى أرض الواقع التحليلي المباشر (ص 188).	- مقطع شعري من قصيدة «ذات طابع سردي» (مرثية إلى ناظم حكمت/ عبدالوهاب البياتي).	- مقطع تمثيلي ونموذج استدلالي على أن (الاختلاف بين القراء في تأويل الصور الشعرية لا يؤدي بالضرورة إلى الاختلاف في تأويل النص) (40).
		- أقصوصة (البحر/ بثينة الناصري) + رواية (العشاء السفلي/ محمد الشركي).	- تمت دراستهما من زاوية نفسية، وذلك عبر آلية «التأويل الحلمي».	- مقطع شعري مكن قصيدة (رسالة إلى سيدة طيبة/ صلاح عبدالصبور).	- نموذج تمثيلي لإبراز وظيفة و(دور السياق في تحديد إمكانيات التأويل المتاحة لدى المتلقي) (ص 81).
		- قصة (الجرادة/ محمد زفزاف) + قصة (شبح اللحاف/ نافلة ذهب). - دراسات نقدية حول ثلاثية نجيب محفوظ + فن الأدب/ توفيق	- ارتبطت دراستهما بسياق ما سميناه سابقاً بـ «نظرية التلقي ومعيار التقويم». وتبرز إجراءات التقويم أن القراءة ليست (معطى تجريدياً يمكن الحديد	- مقاطع من رواية (الأبله والمنسية وياسمين/ الميلودي شغموم). - القسم الأول من رواية (عين الفرس/ الميلودي شغموم).	- من أجل تعميق دلالة الترميز وتوسيعها عبر الرمز الأسطوري (ص 83). - دراسة «رمزية الحكاية». - لتمثيل كيفية فيلم

متن غير أدبي		متن أدبي			
		متن كلي		متن جزئي	
نوعيته	سياقه	نوعيته	سياقه	نوعيته	سياقه
		الحكيم. الحكيم وحوار المرايا/ د. محمد حسن عبدالله.	عنه كفعالية واحدة منسجمة في كل زمان ومكان ولدى كل الأشخاص(ص 228).	- مقطع من «الرحلة الواصفة» (نهاية الاجتهاد في المهادنة والجهاد/ أحمد بن المهدي الغزال).	«السياق الخارجي» بدور قوي في تأويل النصوص.

والمتأمل في هذا المنجز النقدي، يجد الدكتور لحمداني يعرض النص - أوجزءاً منه إذا تعذر عليه عرض النص بكامله - ثم يلجأ إلى النقد والدراسة. وذلك ما يكشف الرغبة في خلق حوار مع متلقي الدراسة من جهة، وتسهيل عملية تتبع تفاصيل التحليل من جهة ثانية.

خلاصات عامة:

تجدر الإشارة في البداية، إلى أن المنحيين التنظيري والتطبيقي للكتاب، يجعل التلخيص والاختصار محفوفاً بمخاطر الإساءة إلى هذا المنجز النقدي. لأن كل المعطيات تبدو على قدر متساو من الأهمية سواء في التصورات النظرية ، أو أثناء قراءة بعض التحققات النصية وتأويلها وتحليلها.

ويبدو جلياً من خلال كل ما سبق، أن كتاب الدكتور لحمداني حميد، مساهمة نقدية جادة في تفعيل وتطوير النقاش الدائر حول نظرية التلقي في المشهد النقدي العربي(**). ناهيك عن تخصيب هذا النقاش بقراءات نقدية ومقاربات تطبيقية تسعى إلى إبراز أهمية التوجه النظري لهذه النظرية وفعاليته الإجرائية. خاصة وأن الكتاب ينبني على استراتيجية نقدية ذات طبيعة توجيهية، تهدف تجاوز الكثير من التصورات النقدية المرتبطة بالنقد

الأدبي، نظراً لفقرها المعرفي أو قصورها المنهجي، وبناء تصور نقدي جديد بديل ومدعم نظرياً وإجرائياً/ تطبيقياً، يمكّن من «تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي». ولعل ذلك ما جعل الكتاب ينحو نحو مساءلة بعض التصورات النقدية منهجياً ومفاهيمياً، ومراجعتها والتدقيق في مرجعيتها الفلسفية والإبستيمولوجية (ص 74 مثلاً، مناقشة ديكارتية ياوس من خلال مبدأ الشك المنهجي الديكارتي).

ولذلك فكتاب (القراءة وتوليد الدلالة) يعد رؤية نقدية ونظرية متميزة، لأنه أتى في سياق مشروع نقدي ومعرفي ينحته الباحث بتأن وثبات. فضلاً عن كونه ينطوي على أفق معرفي متمثل في تأسيس خطاب نقدي بديل يمتاز بقوته النظرية والمنهجية. مما يجعله إضافة قيّمة للمشهد النقدي المغربي والعربي من خلال عدة عناصر، يمكن أن نحدد بعضها كما يلي:

- إن الكتاب لا يكتفي بالتنظير بل ينتقل إلى التطبيق، مما يفسح المجال للفهم أكثر. بل يمكن القول إن ارتباط التطبيق بالتنظير منح الكتاب قوة فكرية جعلت التطبيق استدلالي على صواب الطرح النظري. مادامت المقاربة التطبيقية تنقل المفاهيم النقدية والإطار المنهجي من مستواه النظري التجريدي إلى بعده التطبيقي الإنتاجي. وذلك ما يجعل المقاربتين معا تضعان في الحسبان القارئ، أي متلقي هذا المنجز النقدي، الذي يمكنه أن يقدم إضافات جديدة. مما يكشف رحابة فكر الناقد والإيمان بإمكانية تقديم تحاليل نقدية جديدة، يقول (ما كتبته عن هذا النص لا يمكن أن يعتبر التحليل الوحيد الممكن فبنيته الرمزية ١٣تجعله أحياناً منفلتاً من كل دلالة قارة.) (ص 164).
- إن الكتاب غني بالمعلومات والأفكار المرتبطة بالتلقي. كما أنه يتميز بالشمولية والانفتاح على الثقافة العربية القديمة في شقها النقدي والصوفي، ثم المنجز النقدي والإبداعي (شعر + قصة + رواية) العربي والمغربي الحديث، وكذا الثقافة النقدية الغربية الحديثة - خاصة في شقها

النظري – مع التركيز على الوجوه البارزة في المشهد النقدي الغربي. مما جعل المقاربات النقدية تشغل أسلوب المقارنة والموازنة أحياناً، عبر الوقوف على مضاهاة ومقابلة النظريات العربية القديمة ببعض الإنجازات النظرية الغربية الحديثة دون حد التطابق، مع تأكيد ذلك عبر تجليات إجرائية تبرز هذا التمايز؛ كالمقارنة بين نظرية «المقصدية» عند (الجرجاني) وبعض مبادئ نظرية التلقي (ص 106-113). والمقارنة بين تصوري (بورس) و(ابن عربي) حول الدليل اللغوي (ص 169-179).

- الكتاب يرصد – في كثير من مباحثه – مظاهر الخلل في النقد الأدبي (ص 27 – ص 49،..)، كنسق معرفي يشيد دعاماته على أسس تجرد الإبداع من عوامله الفنية والجمالية والحداثية، وتهتم بـ «المقصود» قوله، وتغييب الدلالة التي يفصح عنها النص لحظة «التفاعل»؛ باعتبار ذلك من الإجراءات المركزية التي تبني دلالات النص وتؤسس العلاقة بين القارئ والنص. مما جعل الكتاب يجمع بين أكثر من نوع نقدي، ويفسح المجال لتداخل الممارسات النقدية وخرق مبدأ الصفاء النقدي. لهذا نجد الاشتغال بالنقد النظري المنصب على مساءلة الكثير من المفاهيم والمصطلحات النقدية (التناص – القراءة – السياق – التأويل – المقصدية...)، ثم شرحها وتفسيرها وتقديمها في تعاريف جامعة بطريقة دقيقة ومركزة. فضلاً عن الاشتغال بالنقد التطبيقي الموجه لبعض النصوص الإبداعية (شعر ص81 ص 119 ..، الرحلة ص 88..، الرواية ص83.. وص180 ..، القصة ص 154 .. وص 234)، وكذلك بعض التحققات النقدية في إطار نقد النقد (ص 273-264 .. ص 282..).

الهوامش

1) د.حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، البيضاء - بيروت، ط 1، 2003، وأرقام الصفحات داخل المقال والتي لا تحيل على الهوامش تشير إلى صفحات الكتاب.

2) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم، د. حميد لحمداني - د. الجلالي الكدية، منشورات المناهل، فاس، دون تاريخ، ص: 11.

❖ انظر، فولفغانغ إيزر، التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية، ترجمة، د. حميد لحمداني- د. الجلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط 1، 1998، ص:.12-11-10

3) د.حميد لحمداني، سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، 1990، ص: 7.

4) فولفغانغ إيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ترجمة، د. الجلالي الكدية، مجلة دراسات سال (المغرب)، ع 7، 1992، ص: 7.

5) Tivitan Todorov, Les catégories du récit, in, communication 8 ,éd Seuil,1981,P138.

6) فعل القراءة، مذكور ، ص 55.

7) نفسه، ص 99.

8) سيغموند فرويد، الحلم وتأويله، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت،دون تاريخ، ص: 51.

❖❖) نحيل هنا على قول الدكتور حميد لحمداني التالي: (ولا يفوتنا أن نشير هنا بأننا ساهمنا أيضا في النقاش الدائر في العالم العربي حول نظرية التلقي ومشاكل القراءة بكتاب أصدرناه مؤخراً، تحت عنوان: القراءة وتوليد الدلالة). مجلة «علامات في النقد»، المجلد 13، الجزء 50، ديسمبر 2003، ص: 108.



اعترافات النقاد الغربيين والعرب المعاصرين بأزمة البنيوية

بشير تاوريريت

ملخص:

يقف القارىء في هذه الدراسة النقدية عند أهم الإشكالات النظرية والتطبيقية التي تختزل لنا أزمة النقد البنيوي في كتابات النقاد الغربيين والعرب المعاصرين، وذلك من خلال استحضار تلك التصريحات المندّدة بالنقد البنيوي ممارسة وتنظيراً. وقد جرى التركيز في منعطفات هذه الدراسة على اعترافات النقاد المؤسسين لاستراتيجية النقد البنيوي. وذلك عبر محطتين كبيرتين؛ المحطة الأولى خاصة باعترافات وتصريحات النقاد الغربيين المعاصرين، أما المحطة الثانية فقد جاءت مخصصة لاعترافات النقاد العرب المعاصرين. وأحب أن أشير في هذا السياق أن هذه الدراسة ليست مجرد استنساخ أو سرد ممل لتلك التصريحات فحسب وإنما هي محاولة جريئة عمدنا فيها إلى جمع شتات ما توفر لدينا من اعترافات و تصريحات ثم عملنا على مناقشتها و تحليلها تحليلاً موضوعياً لا يخلو من تقديم بعض الاقتراحات الجديدة الرامية إلى تخطي الأزمة البنيوية سواء على المستوى النظري أو الإجرائي.

أولاً: اعترافات النقاد الغربيين المعاصرين:

لقد ندد النقاد الغربيون بالبنيوية في أطرها النظرية والإجرائية، وهذا التنديد يكشف بوضوح عن أزمة النقد البنيوي، فقد توالت تصريحات النقاد الغربيين بهذه الأزمة، وأول هذه الانتقادات و ألذعها، نقد «روجية غارودي» لمفهوم البنية، التي تنشأ من خلال وحدات تتقمص أساسيات ثلاثة هي: الشمولية والتحولات والضبط الذاتي، كما حددها بياجيه، والبنية بهذا المفهوم: «في أيامنا هذه تحمل فلسفة تمثل في طبعتها الدوغمائية نقطة

الوصول لفلسفة موت الإنسان، للفلسفة التي بلا ذات»[1]. فالبنيوية في تصور غاردوي هي آلة استلاب للذات الإنسانية، بل هي طريق يؤدي إلى انغلاق البنية عن التاريخ، ويتضح ذلك عند ألتوسير وتلامذته وغودلييه يقول غارودي: «إن ألتوسير وتلامذته يجدون أنفسهم مضطرين، بحجة التطهير المفهومي والدقة العلمية، إلى أن يسقطوا من الرأسمال كل ما ليس بنظرية خالصة للمفهوم والبنية، وإلى أن يقصوا من التاريخ كل ذات، وإلى أن يجعلوا حركة البنية بالذات وتحولها غير مفهومين، بل إنهم لا يحجمون حين يتحدث ماركس عن الذات عن اتهامه بالافتقار إلى الدقة، وبالرجوع القهقري إلى الأنثربولوجيا، وبالسقوط من جديد في الأيديولوجيا...»[2]. ويشير غارودي إلى أن موريس غودلييه قد اقتفى خطوات ألتوسير بالرغم من وعيه لفشل ألتوسير في محاولته إعادة بناء التاريخ بدءاً من البنية المشروع نفسه، ومن دون أن يتخلى عن مسلمات البنية المجردة في إقصائها للإنسان كذات والتاريخ والتأويل البنياني[3]. ولعل مثل هذه الشكوك التي أحاطت بالبنيوية عملت على تحويلها إلى هيكل جامد، حين أفرغته من عطاءات الذات وحرمته من التعلق بالتاريخ من حيث هو استراتيجية فكرية موجودة بالقوة في بنية الأشياء[4].

لعل هذه السلبيات هي التي جعلت «ميشال فوكو» يرفض بأن يكون بنيويا، بل إنه عمد إلى حذف هذه الكلمة من كتابه «الكلمات والأشياء» بكامله، فيما أشار جوناتان كوليير في واحدة من محاضراته الحسان إلى أن كلمة البنيوية قد فقدت جدواها بعد أن صارت تشير إلى إضمامة من العلوم، منذ أن وجد جان بياجيه في كتابه «البنيوية» أن الرياضيات والمنطق والفيزياء وعلم الحياة وكل العلوم الاجتماعية اهتمت بالبنية، وأنها كانت «بنيوية» قبل مجيء كلود ليفيس شتراوس[5]، وإن كانت هذه العلوم على اختلاف مشاربها قد ارتوت من ينبوع البنيوية فإن الذي يميز البنيوية الفرنسية في النقد الأدبي هو المعنى الجديد الذي أضفته على البنية، ففدت بهذا الإضفاء متحولاً نقدياً جديداً يختلف عن سائر المتحولات النقدية

الأخرى التي عجت بها أطروحات الآخرين، غير الفرنسيين. هذا وقد لقي المنهج الشكلي هو الآخر انتقاداً من النقاد المفكرين الغربيين، بل حتى من المؤسسين لهذا النمط البنيوي، كما سنرى فيما بعد ونشير إلى أن النقد الذي حام حول المنهج الشكلي عامة والشكلانيين الروس خاصة، انصب على الجانب العام المتمثل في تقصير الدراسة الأدبية على بعض الجوانب الجزئية من العمل الأدبي كشكل أعلى من التعبير الحضاري.

و يرى «تروتسكي» أن التناقض الأول الذي يظهر للعيان فيما يخص الشكلية الروسية ارتباطها للمدرسة المستقبلية التي أخذت تتقرب أكثر فأكثر من الشيوعية، في حين أن المنهج الشكلي يظهر تنافره مع النظرية الماركسية[6]. وهذا العمل الذي لا يهاب الشكلانيون تسميته بالعلم الشكلاني للشعر، أو الشعرية يبقى مفيداً، ولكن يجب أن نفهم من الإفادة هنا الطابع الجزئي والإجرائي، وهذا العلم الذي لم يكن سوى عنصر أساسي للتقنية الشعرية لقواعد الحرفية[7]. فالنظرية الشكلية للفن على الرغم من اصطناعها ورجعيتها فإن أجزاء مما تقدمه للبحث مفيد، فهذا المجهض غير المحتشم الذي هو الشكلية، وما هو إلا جهاز مفهومي تبسيطي مبني على جهلهم بالوحدة النفسية للإنسان المجتمع، للإنسان الذي يبدع يستهلك ما أبدعه[8]. وينتهي تروتسكي إلى أن الموضوعية التي يسعى الشكلانيون إلى بلوغها تؤدي بهم إلى ترميز الكلمة، فمن غير الصواب أن نرى في الإبلاغ الفني مجرد هراء، أنه تحويل للواقع حسب القوانين الفنية الخاصة.

إن الفن عنصر لا يمكنه أن يعيش مستقلاً، بل هو وظيفة للإنسان المجتمع المرتبط بمحيطه ونمط عيشه[9]، و يتوصل تروتسكي في الأخير إلى حل توفيقي يرى فيه أن العمل الفني يجب أن يحاكم أولاً، ومبدأ الحكم من المبادئ التي ترفضها الشكلية حسب قوانينها الخاصة، أي الداخلية والفنية الخالصة، ولكن الماركسية وحدها قادرة على التفسير لماذا وكيف فالطرق التي تقدمها الشكلية ضرورية ولكنها غير كافية، ويرى تروتسكي أن الفهم الشكلاني للأدب فهم مثالي، وأن تحرير الفن من الحياة وإعلانه كنشاط

مستقل يعني حرمانه، بل إن الحاجة لهذه العملية - التحريرية - هي علامة أكيدة للتفسخ الأيديولوجي[10]، فاستقلالية العامل الاجتماعية على طريقة شكلوفسكي - وهو مثال محدد هو الآخر بالشروط الاجتماعية التي أنتج فيها ويرى تروتسكي أن المدرسة الشكلانية هي (مجهض المثالية) في المسائل الفنية، فهم يعتقدون في البدء كانت الكلمة، ولكن الشيوعيين يعتقدون أنه في البدء كان الفعل ثم جاءت الكلمة بعده، والسؤال: هل استطاع الفهم الماركسي أن يستوعب التناقض الذي سقطت فيه الشكلانية، أم أنه نقله من موقع لآخر من موقع شكلانية إلى موقع ذي معايير ومنطلقات جديدة تهتم بالمحتوى والبعد الإبلاغي الأيديولوجي للعمل الأدبي؟

وإذا ما تأملنا المصطلحات التي اعتمدها ترتسكي نجده يسير بالنقد في الاتجاه المعاكس الذي أطلق عليه البنيويون خارجيات النص، عندئذ يصعب فهم النصوص واستعمالها من جوانبها المختلفة؛ لأنه يغيب النص في ثنائية الشكل والمضمون فيسقط في مغبة تناول النص من زاوية أحادية، يقول «جيرار جينات»: في مقالة حول «علاقة الشعرية بالتاريخ» و بإيديولوجية اللاتاريخية، فهو يشير إلى أن المآخذ الأساسية التي تسجل على المنهج الشكلي عدم إدخال التاريخ في التحليل، بحيث إن الشكلانية تأخذ لحظة تزامنية، تهمل الظروف التي واكبت بنية النص، أي اعتبار النص مكتملاً بذاته[11] فالنقد الشكلاني بهذه الكيفية يلغي العامل الزمني والتاريخ، ويتناول النص من داخله كمعطى فاعل الآن فقط، ثم إن هذا النقد يهمل مبدع العمل الأدبي، الذي هو الإنسان الحي الذي كتبه[12]، و من هنا يلغي هذا النقد الفاعلية الإبداعية ليصير فاعل النص هو البنيات الشكلية الداخلية وليس الإنسان والمجتمع والتاريخ، ويغيب الإنسان، ويستحضر مكانه النسق كلعبة بنيوية فارغة لا تحمل أية حمولات معينة، فإذا كان للنص قصد فهو القصد الداخلي (قصد الأدبية) أي قصد اللعبة نفسها، وبهذا يكون التاريخ قد: «ألغي في موضوعه وفي مسعاه لأن العمل مستخلص من سلسلة كرنولوجية للوقائع الإنسانية... »[13].

إن الرؤية الشكلية بهذا المفهوم تستبدل التطور بالتعاقب الذي يصبح معه النص الأدبي مجرد بنيات غير دالة، يمكن أن تضيء نفسها بنفسها وقضية نفي التاريخ هي قضية وهمية وغير ممكنة، لأن النص الأدبي يحمل معه دوما ميسم تاريخه.

وقد وقف «لوسيان جولدمان» في تأسيسه للبنيوية التكوينية، موقفاً معارضا للبنيوية الشكلانية اللسانية: فيما يخص البنيوية اللألسنية فإن العقبة الألسنية الأساسية التي تقف في وجه أي فهم إيجابي لعمل ثقافي ما تبدو لي أنها تبطل الأهمية المعطاة، لهذا المنهج، لا مجال هنا بطبيعة الحال لإنكار فعالية هذا المنهج، فيما يتعقل بالنطاق الألسني (اللغوي) البحت، إنكاري لأهمية هذا المنهج (في النقد) ليس تراجعاً إلى عدم كفاءتي في هذا الميدان فحسب، إنما يتناول أيضاً اعتراضاً أساسياً فيما يخص التفريق ما بين مصطلحي: اللغة والكلام، وإنني أعتقد باستحالة تطبيق الممارسة فيما يخص المصطلح: «الأول (اللغة) على المجال الخاص بالمصطلح الثاني (الكلام)»[14] إن ما يأخذه جولدمان عن البنيوية الشكلية، وبرغم إقراره بأهمية وفعالية المنهج البنيوي الشكلاني - هو تعامل هذا المنهج الشكلاني مع الأدب، تعاملاً يستمد أدواته ومفاهيمه الإجرائية من اللسانيات، مما يؤدي إلى اعتبار النص كياناً لغوياً مغلقاً، تنعدم علاقاته مع البنية الاقتصادية والاجتماعية لذلك ينتج جولدمان على ضرورة القيام باكتشاف البنيات الكلية المعبرة للنص ودراستها، وعند ذلك اتخاذها دليلاً ومرشداً للدراسة الألسنية، ويبقى الاختلاف قائماً بين البنيوية الشكلانية والبنيوية التكوينية، وينحصر هذا الاختلاف في تصور كل منهما للبنية.

فإذا كانت البنية الشكلانية، تتسم بالانغلاق عن نفسها وانعزالها عن الذات الفاعلة والتاريخ، فإن البنية التكوينية ترى أن البنية ليست كياناً مغلقاً، وهي ترتبط بوشائج قوية مع كافة أنواع السلوك الإنساني في سيرورته الاقتصادية والاجتماعية.

إن هذه المآخذ التي أخذت عن البنيوية الشكلانية، وتؤكدها تصريحات النقاد المؤسسين أنفسهم، فقد كتب شلوفسكي . أحد أقطاب الشكلانية الروسية – في عام 1926 في كتابه «المصنع الثالث» ما يشبه الاعتراف بقصور الدراسة الشكلية، و هذا ما عناه بقوله: « إن تجاهل القضايا غير الجمالية بطريقة جذرية يعتبر خطأ، إذ إن التغيرات الفنية يمكن أن تحدث، بل هي تحدث بالفعل – على أساس عوامل غير جمالية، و ذلك عندما تخضع لغة ما لتأثير لغة أخرى عندما تظهر مقتضيات اجتماعية جديدة»[15]، و يعبر شلوفسكي في مقدمة كتابه المتأخر عن «نظرية النثر» عن أزمة الشكلية حيث أكد على: «تأثير الظروف الاجتماعية على الأدب، خاصة من خلال اللغة: سواء كانت بمستواها العادي أو الشعري...»[16] ولعل هذا ما جعل «تودوروف» يذهب إلى أن الاعتماد على مبدأ البنية الشكلية المباشرة يقود إلى العقم والانتهاء إلى مجرد تصنيف محدود[17]، و قد ألفيناه في موضع آخر قد قرأ السلام على وأد المعنى في ضوء المقاربات البنيوية الحائرة، لأن «ظاهر المعنى الذي يمثل موضوع التفسير لا يمكن تحديده بسهولة (...) و من ثم فإن ما يمكن وصفه موضوعياً – عدد الكلمات أو عدد المقاطع أو الأصوات، لا يمكننا من استخراج المعنى»[18].

وبالتالي فإن أطروحات البنيويين الشكلانيين – في ظل تصريحات منظريها – تعمل على إقصاء جملة من المعايير الجمالية في الحقل النقدي، هذا ناهيك عن عزلها للعمل الأدبي عن الظروف الثقافية أو النفسية أو الاجتماعية، وذلك بإعلائها من سلطة النص على حساب السلطات الخارجية الأخرى، فهل الأزمة تكمن في هذا العزل؟ ثم ما قيمة تحقيق اجتماعية الأدب في ضوء النقد الماركسي الذي يعد الرحم الأول في ميلاد وإخصاب البنيوية التكوينية (Structuralisme génétique) التي كانت ردة فعل عن عنفوان البنيوية الشكلانية في محاولتها الطموحة و الجريئة لإخراج النص من تقوقعه الشكلي وذلك عن طريق إعطاء الأولوية إلى سلطات خارجية، عن عالم النص المدروس والسؤال الذي يطرح نفسه، هل استطاعت البنيوية

التكوينية - في إطلاقها العنان لانفتاح البنية عن الذات والتاريخ والمجتمع والإنسان - ترقيع الثوب الذي عملت البنيوية على تمزيقه في منعطفات حضارية حرجة؟ إن وظيفة البنية الأدبية في تصور «جولدمان» تتلخص في تقديم رؤية الكاتب أو الأديب للحياة، ولكن هذه الرؤية لا يمكن أن تكون من اختراع الفرد وابتكاره، و إنما هي رؤية تسوغها فئة اجتماعية، يشكل الكاتب أو الأديب أحد الأفراد المنضوين في صفوفها، وتحت لوائها، وعلى الناقد الذي يريد دراسة الأعمال الأدبية في حقبة ما أن يدرسها متجاوزاً بناءها الذاتي إلى التكوين المعرفي الذي ينطلق منه الكاتب، ويحدد المنظور الذي يتطلع منه إلى العالم.

إن الطابع الشمولي أو الكلي: الذي تتسم به بنيوية «جولدمان» وإيمانها بحتمية العلاقة بين شكل البنية الأدبية والتكوين المعرفي لقريحة الكاتب الاجتماعية، يجعلان من تطبيق هذا المنهج أمراً صعباً، إن لم يكن في عداد المستحيل، فكيف يمكن التحقق من صحة قراءتنا لكاتب معين؟ وما الذي يمكن فعله إذا تعذر على الباحث أن يعرف بوضوح السياق التاريخي المطلوب الذي يمكننا من معرفة التكوين المعرفي للكاتب وطبقته الاجتماعية، وكيف يمكن إجراء تحليل بنيوي تكويني لأعمال قليلة أو فردية هي كل ما تبقى من عنصر سابق نجهل الكثير عنه.

كلنا نتفق على الاعتراف بمجهودات لوسيان جولدمان خاصة في تطبيقاته الرائدة التي عمل فيها على تطبيق منهجه في أطروحته «الرمز الخفي» (منشورات غاليمان 1956) وفي المقالات التي تدور من حولها، وثمة بحوث بالغة الأهمية عن «الجانيسينية» وعن باسكال وراسين نحبها في منهجه، وقد ظل جولدمان في كل ذلك ماركسياً، صفته صفة عالم اجتماعي لم يعد يتجه نحو مضمون الفكر ولكن نحو البنية المرسومة للفكر الاجتماعي ونحو التأثير الذي يمكننا ممارسته.

إن اعترافنا بهذه المجهودات لا يعني أبداً إعفاء النقد التكويني من

مزالق أدركها جولدمان نفسه وقد تجلى ذلك في تصريحه بقصور منهجه حيث يقول: «التحليل السوسيولوجي للعمل الأدبي لا يستوفي العمل الفني، ولكن يشغل خطوات أولى ضرورية على الطريق الموصل إليه»[19].

بهذا التصريح الجولدماني تبدو البنيوية التكوينية مثلها هي الأخرى مثل البنيوية الشكلانية أرادتا النهوض بجماليات النص الأدبي من موطن النقد التقليدي بالنقد الذي اهتم بمختلف السياقات الخارجية مهملاً في الوقت نفسه، السياق الداخلي الذي تكشف عنه العلاقات الداخلية للبنية، وقد جاءت البنيوية التكوينية لتعلن انفتاح هذه البنية وانبجاسها عن الواقع الاجتماعي لتكون بذلك بنية دالة، بعدما كانت بنية صماء خرساء في ضوء البنيوية الشكلانية، فما زادت عقبا ذلك البناء سوى طيف آخر أكثر تحجراً وجموداً من طيوف الشكلية الروسية.

إن ما يحدث في ضوء المقاربات البنيوية ليس مجرد إنطاق القصيدة، بل إنه عملية تعذيب حقيقي للنص الإبداعي كما يرى شولز حيث إن: «فكرة وضع لغة الشعر فوق جهاز الشد وإرغامه لإفشاء أسراره، أو ما هو أسوأ، على الاعتراف الكاذب، كانت مثار رعب جزء كبير من العالم الأدبي، قد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به البنيويون فظيعة بما فيه الكفاية»[20] ويؤخذ على البنيوية كثير من ذلك أن أكثر روادها المتعاملين بأصولها ومبادئها تخلوا عنها. وفي مقدمة هؤلاء رولان بارت الذي أنكر مفهوم العلمية البنيوية في مستهل كتابه (SZ) الصادر عام 1970 معلناً من جانبه انعدام الجدوى من أي منهجية نقدية مؤكدا أن كل حديث حول الثقافة يزعم أنه حديث علمي لا يتجاوز الادعاءات[21]. ومن بين البنيويين الذين تنكروا للبنيوية بل عجلوا الدعوة إلى هدمها والتخلي عنها «جاك دريدا» الذي هاجم ما فيها من تجريد واختزال شكلي، وآنية ميتافيزيقية، كما سنرى في حديثنا عن منطلقات «دريدا» في التأسيس للتفكيك. يضاف إلى هؤلاء النقاد: «جوليا كريستيفا» ومجموعة تال كال، التي دعت إلى سيميائية جديدة، ويمكن تلخيص مآخذ النقاد الغربيين عن البنيوية في النقاط التالية:

1. البنيوية شبه علم فهي تخبرنا برطانة غريبة ورسوم بيانية جداول معقدة بأشياء نعرفها مسبقاً، ولذلك فهي ليست عديمة القيمة فحسب وإنما مؤذية لأنها تجرد الأدب ونقده من صفاتهما الإنسانية.

2. تتجاهل البنيوية التاريخ تجاهلاً تاماً، قد يكون ذلك مقبولاً إذا تعلق الأمر بالوصف القائم على التعامل مع الثوابت والسواكن، أما في التعامل مع الظواهر ذات الطبيعة المتغيرة مع الزمن فلا.

3. ليست البنيوية سوى صورة محرفة للنقد الجديد New Criticism الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص كما لو أنه مقطوع عن موضوعه مستقل عن موضوع القراءة.

4. البنيوية تهمل المعنى وإن كانت تسلم بأن النص متعدد المعاني ولكن عدم اهتمامها به يجعلها على خلاف مع التأويليين Herméneutics وذلك يعني بصورة من الصور أن البنيوية ليس لها ما تقدمه[22].

ولم تسلم البنيوية أيضاً من انتقادات أخرى آثرنا اختصارها في نقاط ثلاث:

1. الغموض والإبهام والمراوغة أحياناً وهذه النقاط جعلت من عملية تلقي النقد الأدبي عملية متعثرة، لقد كتبت «كروزولين» تقول: بعد قراءتها لكثير من الدراسات البنيوية: «بدهتني فكرة مؤداها أن حركة فكرية بعينها يمكن أن تشيع دون أن تكون مفهومة تماماً ولقد سبق أن هاجم «ميشال ريفايتر» ما كتبه جاكبسون وشتراوس في تحليلهما لسوناتة «بودلير»، حيث يرى أنهما توصلا عن طريق الدراسة البنيوية إلى توصيف قوانين بنيوية، يستعصي فهمها لا على القارئ العادي، بل على القارئ المثقف العارف»[23].

2. أخذ على البنيوية كذلك أنها أدت إلى عزل الأعمال الأدبية عن مؤلفها عزلاً تاماً، وذلك بإعلانها عن موت المؤلف، لقد كتب بارث يقول: «إن علم الأدب لا يستطيع أن ينسب العمل الأدبي، وإن كان هذا العمل الأدبي

مرهوناً بتوقيع كاتبه، إلا إلى الأسطورة وذلك لأن الكاتب ليس هو العمل»[24] ولا يخفى أن القصد هنا من تشبيهه بالأسطورة، أن الأسطورة كلام ليس له مؤلف بعينه كما يبدو، إنها فقط تضطلع بمضمون أو مغزى ومن الإنصاف أن نقول إن شعار موت المؤلف عند بارث وغيره من البنيويين لم يكن أبداً يقصد به إلا وضع حد للتيارات التاريخية والنفسية والاجتماعية في دراسة الأدب، فقد كان البنيويون يهدفون إلى عدم اعتبار البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسات النقدية.

3. عجز المنهج في تحقيق ما وعد به من القدرة على تفسير الأعمال الأدبية من خلال النموذج اللغوي، وهذا ما أكده جوناتان كيلرJonathan culler حين كتب يقول: «إن باستطاعة اللغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره»[25].

هذه هي مجمل الانتقادات التي وجهت للبنيوية عموماً والبنيوية الشكلانية والتكوينية على وجه الخصوص، وهي انتقادات ظهرت فيها البنيوية آلة استلاب جائرة لجماليات النصوص وأبعادها المعرفية والإنسانية، ابتداء من انغلاق البنية عن ذاتها وعن التاريخ والذات والإنسان إلى تحويل النص الأدبي إلى مجموعة من الجداول والأشكال الهندسية التي لا تخبرنا في النهاية بشيء، وإن ادعت البنيوية أنها قد جاءت بمقولات نقدية جديدة، فما ذلك سوى صورة محرفة من صور النقد الجديد، صورة أهملت المعنى وعملت على تغييبه تحت ستائر الغموض والإبهام، مغفلة في ذلك ومتجاهلة دور المبدع. وبهذه الكيفية عجزت البنيوية في تحقيق أحلامها الواعدة، ولم تجد من هذه الأحلام الوردية سوى بياجيه مدافعاً عنها فهو الذي يرى أن الاتهام الذي وجه للبنيوية: «هو اتهام مبني على سوء فهم لمعنى النزعة الإنسانية، ذلك لأن موجهي هذه التهمة يعرفون الذات الإنسانية على طريقتهم الخاصة ثم ينعون على البنائية أنها تهدم هذا الذي يرون أنه هو تلك الذات وحقيقة الأمر في رأي بياجيه، هي أن البنيوية تفرق بين الذات الفردية التي لا تتخذها البنائية موضوعاً للبحث على الإطلاق وبين الذات المعرفية،

أي تلك النواة المعرفية التي تشترك فيها الذوات الفردية كلها على مستوى واحد»[26]، إن انتصار بياجيه للنزعة الإنسانية التي عملت البنيوية على تحطيمها لا يضيف إلى ملف البنيوية سوى مظهرا آخر من مظاهر التعصب لدورة نقدية حائرة وما الوابل النقدي الذي عجت به أطروحات النقاد الغربيين الذين تعرضنا إليهم في هذا المبحث، بما في ذلك تصريحات النقاد المؤسسين، إلا دلائل وحججاً قاطعة عن أزمة البنيوية.

ثانياً: اعترافات النقاد العرب المعاصرين:

تعد قضية إضفاء الموصوف المنهجي من بين القضايا الكبرى التي طرحت على بساط النقد العربي المعاصر في صورته الاحترافية، فقد اختلف نقادنا المعاصرون في قضية البنيوية كونها منهجا أو نظرية أو فلسفة أو مذهباً، وهل هي تيار أو اتجاه أو مدرسة؟!!

نلتقي أول ما نلتقي بالناقد المغربي محمد بنيس، وهو في كلامه عن البنيوية لا يتردد في استعمال كلمة منهج ودون أن يكون لنا اعتراض على ذلك، نراه في كلامه على الاجتماعية الجدلية يستعمل كلمة اتجاه حيناً، وكلمة تيار حيناً آخر[27] كما يستعمل كلمة منهج حينا ثالثاً[28]، دون أن يوضح لنا الفرق بين الاتجاه أو التيار والمنهج، ومن دون أن يشير إلى تعادلهما....

وقد اعتبر عبد الله محمد الغذامي البنيوية منهجاً: «البنيوية من واقعها ليست مذهباً، وما هي بنظرية وليست فلسفة، و لكنها منهج، ومن حيث كونها منهجاً فبالتالي أداة للرؤية وميزة أداة الرؤية أنها شيء خاضع لمستخدمها، المستخدم هو الذي يستطيع أن يجعلها مفيدة أو غير مفيدة»[29] ويتفق مع الطائفة السالفة، أعني الطائفة التي اعتبرت البنيوية منهجاً كل من فاضل ثامر[30] وعبدالله إبراهيم[31] ويوسف وغليسي[32] في حين أننا نجد

«صلاح فضل» قد اعتبر البنيوية نظرية، وهذا ما نلمسه من عنوان كتابه «نظرية البنائية في النقد الأدبي»[33].

وعبدالسلام المسدي هو الآخر يتردد في إضفاء صفة الموصوف المنهجي على البنيوية، فتارة يطلق عليها نظرية، وتارة أخرى منهجاً، وهي «استقامت منهجاً في تناول الظواهر أكثر منها شيئا آخر»[34] غير أن البنيوية بالنسبة إلى الأدب كانت دائماً نظرية، ولم تكن أداة عملية، فهي كما يقول أحد المعجبين بها ليست منهجاً لإيجاد تفسيرات جديدة ومدهشة للأعمال الأدبية وإنما هي باب من التفكير يتساءل كيف يمكننا الوصول إلى دلالات الأعمال الأدبية»[35] هذه النصوص على اختلاف سياقها تكشف لنا عن إستراتيجية الخلاف القائم بين مختلف النقاد في قضية التردد في إطلاق صفة الموصوف المنهجي على البنيوية، ونحن نميل إلى اعتبار البنيوية نظرية ودليلنا في ذلك هو أن النظرية كمصطلح تشير إلى التأمل النظري في كون ما. وهذا التأمل محكوم عليه بعدم التموقع في معايير ثابتة، فهو تصور لا محدود ومن هذه الزاوية تبدو النظرية غير قابلة للتحديد وضبط الملامح، وهذا هو شأن البنيوية التي اختلطت ملامحها وتشتت مبادئها في غمرة الاتجاهات النقدية الأخرى على المستوى النظري ولاسيما الإجرائي؛ ذلك لأن البنيوية تنتمي في جلها إلى اتجاهات نقدية سابقة عليها كما أنها تستدعي في الكثير من مقارباتها الإجرائية ملامح أخرى تنتمي إلى زمر منهجية جاءت من بعدها كالسيمياء والتفكيك، هذا علاوة على التقاطع والتداخل الذي نلمحه بينها وبين الماركسية(*) من جهة، وبينها وبين الشكلية الروسية من جهة أخرى، و برغم تباين الآراء حول هذا التأثر الذي ينفيه بعض مؤرخي النقد، و يؤكده البعض الآخر.

إلا أن الثابت هو أن الحديث عن الكلية (Holisme) وتركيز البنيوية على طريقة الدلالة، وليس معنى الدلالة جاء تطويراً بنيوياً لنفس الأفكار عند الشكليين الروس، على هذا الأساس: «لا يتردد بعض مؤرخي النقد الأدبي في الربط بين البنيوية والشكلية الروسية، بل يذهب بعضهم إلى القول بأن

الشكلية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة»[36] ويمكننا أن نتبين ذلك التأثير من خلال تأسيس البنيويين الفرنسيين لاتجاه نقدي عني بالشعرية، ويعد جينات وتودوروف، ورومان جاكبسون من رواده البارزين، فقد أخذ البنيويون الفرنسيون من الشكلانيين مفهوم الأدبية، وصاغوا على منواله مجموعة من المفاهيم مثل النصية والتناص والشعرية، وإضعاف دور المؤلف والتركيز على البنية، والانتصار إلى قطب الداخل، وقد اهتم البنيويون الفرنسيون بمؤلفات ميخائيل بلغتين التي ترجمت جل أعماله إلى الفرنسية، وخصص له تودوروف مؤلفاً وناقش أطروحته في مبدأ الحوارية: في كتابه «نقد النقد»[37].

وفيما يخص الحكاية الشعبية، لا يكاد مؤلف من مؤلفات البنيويين الفرنسيين يخلو من إشارة ضمنية أو صريحة إلى عمل (فلادمير بروب)، والنظرية التي ساغها حول الحكاية من خلال تحليله لمائة حكاية شعبية.

وإذا أمعنا النظر في مبادئ البنيوية كما حددها بياجيه (الشمولية التحولات، الضبط الذاتي) فإننا نقول مع صلاح فضل «بأن الشكلية الروسية قد عبرت عن نفسها كنشاط بنائي مبكر»[38]، واستعاد البنيويون الفرنسيون قول تنيانوف (إن الأثر يمثل نظاماً من العناصر المترابطة، ووظيفة كل عنصر تكمن في ترابطه مع العناصر الأخرى ذات الدلالة، كالعلاقات التي تربط بين شخصيات رواية ما، تبعا لتعارضها أو تماثلها) وقد مهد بروب في دراسته للحكاية الطريق أمام ليفيش شتراوس في التحليل البنيوي للقصص، ولعل تحديد تودوروف للشكلية البنيوية يضيء مسارا فيما في إقراره بأن موضوع الأثر الأدبي هو خصوصية ذلك الأثر وليس الأثر الأدبي عينه[39].

هذه هي مختلف المفاهيم التي تتقاطع فيها البنيوية مع إرث الشكلانيين الروس مما يؤكد للعيان أن البنيوية الفرنسية هي أطروحة شكلانية ومن دون هوادة.

وإذا ما أعدنا النظر في أطروحات النقاد العرب المعاصرين في إضفائهم لصفة الموصوف المنهجي على البنيوية، فإننا نقر بمجانبتهم للصواب

مادامت البنيوية قد غيبت ملامحها في غمرة الشكلانية الروسية، استناداً إلى التواشجات السالفة الذكر، هذه المشكلة تقودنا إلى قضية أخرى هي استحالة التصنيف المنهجي في عرف النقاد، والواقع أننا لا نعتبر التصنيف المنهجي مشكلة، ولو جعلنا منه مشكلة ما استطعنا الحديث عن النقد برمته. فإقصاء المنهج الفني من دائرة النقد الألسني عند الكثير من النقاد - لسبب بسيط مفاده ذوبان هذا المنهج في غمرة المناهج الأخرى. ونعتقد أن مسألة غياب الملامح هي مسألة لا تخص المنهج الفني فحسب، بل هي لصيقة باتجاهات النقد الاحترافي برمته، وعليه فإن اعتبار التصنيف مشكلة لا يقود في رأينا إلا إلى طريق مسدود.

وتأتي «يمنى العيد» في طليعة النقاد العرب الذين نددوا بالبنيوية، حيث ترى أن هذه المحاولات محدودة لازالت محدودة جداً ومتواضعة جداً، ولكنها برغم ذلك متحفزة وطموحة، وهي في وضعها هذا لا تخلو من التعثر الذي يظهر في ضياع هدفها أحياناً أي عدم وضوح ما تتوخاه: هل تريد هذه المحاولات أن تحقق معرفة علمية بالنص الأدبي العربي؛ أم أنها مجرد مواكبة لحركة تطور النقد، وترد يمنى العيد أسباب التعثر والتردد فيها إلى أن: النقاد يمارسون محاولاتهم مصحوبين بهمين؛ الهم الأول أن هذه المحاولات تنطلق من النص العربي في خصوصيته اللغوية، وفي ضوء ارتباط بواقع ثقافي أدبي معين، الأمر الذي يدعو إلى ضرورة تملك المناهج النقدية تملكاً علمياً واعياً، أما الهم الثاني فيكمن في أن البنيوية هي محاولات لتملك مناهج مازالت هي نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحياناً، وعلى وظيفتها أحياناً أخرى، وهذا ما يضع نقدنا الحديث المستفيد من هذه المناهج موضع قلق واضطراب دائمين[40] يضاف إلى هذين الهمين، هم انغلاق البنية نفسها «فالنص الأدبي على تميزه واستقلاله يتكون أو ينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه، أي هذا المجال الثقافي - موجود في مجال اجتماعي، وإن ما هو داخل في النص الأدبي هو في معنى من معانيه «خارج» كما أن ما هو «خارج» هو أيضاً وفي معنى من معانيه داخل... »[41]، وقول

يمنى العيد بانفتاح البنية عن الخارج مرده إلى أن الكثير من دلالات النص التي يسعى المنهج البنيوي الوصول إليها، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا المجال أي بالنظر في النص الثقافي من حيث هو منظومة اجتماعية، وسياق تاريخي لا ينفصل عن الذات الإنسانية، وترى يمنى العيد «أن كشف الدلالات وإضاءة المنطق الذي يحكم البنية عمل هام ولكنه عمل غير كاف، ذلك أن وضع هذه الدلالات في موقعها من سيرورة البنية الثقافية، ومن حيث سيرورة البنية الاجتماعية نفسها، عمل نقدي أيضاً ومطروح على المنهج البنيوي النقدي للأدب (يمكن أن نقول أن المسألة الجمالية هي مسألة مطروحة أيضا على هذا المنهج)»[42].

وإن كانت «يمنى العيد» ترفض الانفصال بين الداخل والخارج، فإنها بالمنطق نفسه ترفض الفصل بينهما في إعلائها من سلطة الشكل على حساب المضمون، فإن يمنى ترى أننا «في بلداننا العربية أكثر ما نكون حاجة إلى مثل هذا النقد الذي لا يهمل النص كنص أدبي، لا يهمله في جسده الذي هو اللغة، والذي في ما هو يشتغل على هذا الجسد ويصل إلى الأحشاء فيه، فيكشف غناه ويلامس أسراره، ويراه في الوقت نفسه في المجال الذي ينهض فيه، ويتجرأ على الجهر بجمال الجسد، ويشرع لنا نوافذ نطل على زمن تسعى ويسعى التاريخ إليه»[43] إن اعتراض يمنى عن قضية الفصل بين الشكل والمضمون أو اللغة و الأفكار يعود بالأساس إلى اعتبارها النص كثرة واحدة، فالعالم يمدها بالأفكار، في حين أن اللغة تمدنا بالشكل، ونحن لا نعتقد أننا نستطيع الفصل بين الأفكار والعالم مثلما لا نستطيع الفصل بين لغة النص، ومضمونه، وفي اتحادهما تكمن جماليات النص التي هي موضع بحث وتساؤل من مختلف الآليات التي تعج بها هذه المناهج النقدية.

هذا وقد أعرب صلاح فضل عن قصور الدراسة الشكلية للعمل الأدبي حيث يقول: «... إن الدراسة الشكلية المحضة قد آذنت بالقصور عندما أغفلت رصد علاقات الأدب المتشابكة بالظواهر الثقافية والاجتماعية المختلفة وتجاهلت الوحدة النفسية للإنسان الاجتماعي الذي يبدع ويستهلك

ما صنعته يداه»[44]، و في ذلك تجريد لحرية الإنسان أو قدرته على ممارسة الإرادة الإنسانية، فحولت الإنسان من قوة فاعلة ومؤثرة في سجل التاريخ والواقع الاجتماعي إلى قوة سلبية عملت على تجميد حرية القارئ والمبدع، وهنا يلتفت الناقد إلى اغتيال عنصرين أساسيين فالعملية الإبداعية وهما المبدع و القارئ، هذا ناهيك عن الطابع التجريدي الذي يرتديه النص الأدبي في ضوء التحليل البنيوي مما يؤدي إلى طمس بعده الإنساني، أو الإرادة الإنسانية الفاعلة، وما ينتج عنها من تأثير في حركة التاريخ والإنسان، وفي هذا المعنى يندد فاضل ثامر بالإجراء البنيوي، حيث يرى: «... أن دور القارئ في المنهج البنيوي خاضع كلياً لسلطة النص ذاته، فنوايا القارئ وأفكاره وخبرته وكذلك نوايا مبدع النص ذاته لا قيمة لها، والقراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى للكشف عن المكونات البنيوية والأنساق الداخلية للنص الأدبي »[45]، و في هذه القراءة الإبداعية تكمن خطورة النموذج البنيوي «... فالقول بوجود نسق أو نظام عام للنوع تدرس في ضوئه الأنساق النصوص الفردية يعني بالدرجة الأولى وجود نسق عام مغلق ونهائي، إذ كيف نحلل نصا فرديا في ضوء نسق غير مكتمل»[46]، على حد تعبير عبدالعزيز حمودة.

و هو ما يظهر في عملية التحليل البنيوي: «تطمح أصلاً إلى اكتشاف قواعد التركيب و آلية المعنى (تشكيل المعنى).»[47] وهو ما يظهر جلياً في قراءات البنيوية من خلال: «تجاهلهم لعملية تحديد المعنى أو الدلالة وتركيزهم على كيف تؤدي الدوال وظائفها»[48] وهو تصور بنى عليه فقدان موجهان إلى البنيوية، الأول الفشل في تحقيق المعنى، والثاني تعدد معنى النص الواحد.

لقد تحفظ عبدالسلام المسدي عن البنيوية الشكلانية تحفظاً كبيراً فيما انتقد أيضاً البنيوية التكوينية في مقاربتها للواقع الاجتماعي، مبديا في موضع آخر اعتراضه عن البنيوية عموماً من حيث هي استعارة منهجية غريبة وفيما يلي: شيء من هذه الشطحات النقدية الرامية إلى

أسطرة البنيوية، يقول والقول لعبدالسلام المسدي: «أبدي تحفظي خاصة تجاه البنيوية الشكلانية كما تتجلى في المدرسة البارتية مستثنياً من هذا التحفظ البنيوية التكوينية كما تتجلى في المدرسة البارتية الغولمانية، ويخامرني شعور قوي بأن البنيوية الشكلانية في مجال النقد العربي المعاصر خاصة، لن تعمر طويلاً، ولن تغير الزمن النقدي العربي، كما هي تأمل تغيراً بنيوياً جذرياً، ولن تزيد عن كونها زوبعة في فنجان فكر عربي، و موجت فيه السطح، إن نقطة الحساسية والحرج في البنيوية الشكلانية هي بالضبط نقطة قوتها وإبداعها وهي نزعتها العلمية التقنية الباردة...»[49]، ثم يتابع المسدي نقده لهذه النزعة العلمية التقنية الحالمة إلى أن تصير علم خالصا بقوانين الأدب ومختبراً لتجاريه ونصوصه، وهي بهذا الدأب تبدل التعليل بالتحليل والتفسير بالفهم، فهي تنسخ وهي تعيد قول النص سؤالاً بسؤال ومقالاً بمقال، يضاف إلى ذلك عزلها للنص عن شروطه ومفاعيله الأساسية، وعن المجال الحيوي التاريخي[50].

ثم ينفذ المسدي إلى البنيوية التكوينية «وبقدر ما كانت البنيوية من هذا المنظور - تعالج الواقع الاجتماعي كله بوصفه تفاعلاً بين أبنية جمعية لاواعية في التحليل الأخير فإنها كانت تخفف من راديكالية الذين اعتنقوها دون أن تدفعهم إلى التخلي الكامل عن نزعتهم الإنسانية، ولكن على نحو أصبحت مع البنيوية نفسها أقرب إلى نزعة معالية تلغي التاريخ وتغترب بالإنسان في سجون النسق والبنية والنظام»[51]، ولئن أثمرت البنيوية من حيث هي منهج عطاءً متنوعاً في مجال الفكر الغربي عامة والفرنسية منه خاصة، إلا أن تقويم قضية البنيوية في الوطن العربي، وفي رأي عبدالسلام المسدي يأتي في استخلاصين مفادهما أن البنيوية وإن احتلت منزلة واسعة في مجالنا العربي فإنها لن تنفذ بصفة جلية وفاعلة، إلا في نطاق الأدب، ومن المميز للاستغراب أن الاهتمام بنشوء بنيويات توزعت على مختلف الحقول المعرفية لم يكن في مناخنا العربي ذا شأن يذكر، بل لم نكد نرى من المختصين في علم التاريخ أو علم الاجتماع أو

علم النفس مثلاً من قد حاول تجسيم ريادات منهجية جديدة انطلاقاً من جداول البنيوية، والأشد إثارة للتساؤل أن البنيوية لم تخلق في حقول البحث اللغوي لدينا ريادات متميزة وإن قصارى ما حصل في هذا المضمار هو صورة عارضة من صور القضية، تمثلت فيما يسمى بالمنهج الوصفي الذي استوى ضديداً لما يسمى بالمنهج المعياري أما الاستخلاص الثاني للمسدي، فيكمن في أن البنيوية قد حققت في مجالات البحث العربي تأثيراً غير مباشر، ولكنه كان تأثيراً عميقاً ذا إنعطات مترامية الأبعاد، و قد تمثل على وجه الخصوص في استلهام الباحثين لها، إما، بقصد صريح أو بوعي غامض - عند إقدامهم على دراسة الماضي وفحص خباياه[52].

وبعيداً عن هذين الاستخلاصين يناقش عبدالسلام المسدي قضية اغتراف البنيوية من اللسانيات، وهو مكسب من مكاسب البنيوية، جعلها ومكنها من تعميق مفهوم النقد ومصطلحه: «بيد أن البنيوية عوض من أن تتخذ من اللسانيات وسيلة إجرائية فحسب جعلت منها وسيلة وغاية معاً، وعوضاً من أن تجعل منها آلية الدراسة الأدبية، جعلت منها جماع الدراسة الأدبية الأم، فأضحى النص في ضوئها نسقاً لغوياً صرفاً وطقوساً شكلية المقام الأول، وهي إذ تبتز النص عن شروطه التاريخية ومكوناته المرجعية وتنزع منه ذاكرته الحية، مكتفية بتفكيك أجزائه وتسريح كتلته إنها تكتم أنفاس النص وتجمد زمنه كما تجمد زمن النقد أيضاً حين يغدو وصفاً محايداً وبريئاً للنص وأعمدة مجهرية له حين يغدو مجرد وسيلة لامتلاك جسد النص دون روحه وأعصابه»[53] وهنا يكشف عبدالسلام المسدي عن التوازي القائم في عرف النقاد البنيويين بين البنيوية واللسانيات، فقد أخذت البنيوية من اللسانيات جميع مبادئها الإجرائية إلى درجة أصبح يصعب معها التمييز بين الدراسة اللسانية، والدراسة البنيوية للنص الأدبي، وبهذا الدأب تكون البنيوية قد استعارت من اللسانيات وصفة نقدية، أرادت بموجبها سبر مكامن النص الجمالية، إلا أن هذا الهدف حال بينها وبين الدراسة اللغوية الصرفة فتحولت المقاربة البنيوية إلى

هندسة شكلية محضة تنم عن حياد كبير بروح النص، ولألئه الجمالية. ولعل هذه المزالق هي التي جعلت المسدي يتحفظ عن البنيوية الشكلانية، و ينتقد في الوقت نفسه، البنيوية التكوينية، ومن دون تخطي النقد الذي اعترى المنهج البنيوي في رحلته إلى البقاع العربية.

هذا وقد التفت ميجان الرويلي وسعد البازغي، إلى المزالق التي اعترت البنيوية، أولها نفي العلمية عنها مع استخدامها للرسوم البيانية وجداول متشابكة تخبرنا في النهاية ما كنا نعرفه مسبقاً وثانيها: تجاهلها للتاريخ، وثالثها عزل النص عن سياقه وعن الذات القارئة، ورابعها: إهمال للمعنى(54) يوجه اتهاماً إلى البنيوية بمختلف اتجاهاتها يتمثل في أنها فلسفة موت الإنسان، وإنها تلغي التاريخ، وهي بهذا الدأب تقدم دعما للأيديولوجية التكنوقراطية التي تتخذ موقفاً سلبياً من الإنسان وتدمر قيمه بمختلف أنواعها، و يرى عمر محمد الطالب: «أن نظرة البنيوية السكونية إلى الإنسان وإلى التاريخ تعد من أبرز القضايا التي ركز عليها نقاد البنيوية خصوصاً»(55)، لأن البنيوية تجاهلت التاريخ والإنسان على حد سواء، بل إن «ميشال فوكو قد أنكر التاريخ والإنسان بشكل صريح، مركزاً على العناصر الثابتة في المرحلة التاريخية بل إنه يشكك في مفهوم الإنسان نفسه، وينكر بشدة النزعة الإنسانية »(56)، و قد استعاضت البنيوية عن النظرة الشائعة إلى تقدم الروح الإنسانية، وهي النظرة التي تمثل هذا التقدم، على أنه تراكم تدريجي لمكتسبات يضاف الجديد منها إلى القديم إضافة خارجية، أي تكون فيه الأفكار الجديدة مجرد توسيع لأفكار سبق ظهورها من قبل.

وقد أشار عبدالعزيز حمودة إلى الفشل الحقيقي الذي منيت به البنيوية: «وهو العجز عن تحقيق المعنى.. وإذا سلمنا بكفاءة المنهج البنيوي في تقديم منهجي علمي للغة، فمن الصعب التسليم بكفاءته في تحليل النصوص الأدبية، وإنارتها وتحقيق المعنى»(57).

ويلفت سمير سعيد إلى نقطة حساسة تتمظهر فيها البنيوية كجسم غريب على نصنا العربي، فهو يشير إلى الروح العربية والحضارية تحت وقع

سياط البنيوية في تسليط أضوائها المعتمة على نصنا الأدبي «فهذه الاتجاهات البنيوية تعالج الآثار الأدبية في ضوء مفاهيم ومناهج تقطع الأوشاج التي تصل بينها وبين بيئة الأدب الحضارية أو التاريخية، بحيث يبدو لنا أن المنطق الذي تنطوي عليه غائب عن وجودنا الفكري والثقافي. وحاضر في منطق النموذج الثقافي الذي ظهرت في...»[58]. ويؤكد الناقد أن البنيوية قد ألغت كل علاقة بين الأثر والمجتمع والتاريخ، والسير نحو الاتجاه الانعزالي الفردي، وإهمال الوعي بالإطار العام للحضارة[59] فهذه الأبحاث «(البنيوية) قد قضت على معنى العمل الأدبي في صميمه ومعنى عناصره المتكاملة»[60] البنيوية بهذا التصور الذي جاء به سمير سعيد – تمثل حلقة اغتراب كبرى عن النص العربي؛ لأنها قطعت تواشجه بالروح العربية، حين أبعدته عن بيئته الثقافية والحضارية، وهي محاولة لعزل النص عن المجتمع والتاريخ والإنسان. والحضارة والثقافة ومن ثمة القضاء على معنى النص ووأده نهائياً. وهذا الطيف من الانتقادات أشار إليه النقاد الغربيون عدا قضية انفصال النص العربي عن بيئته و حضارته و ثقافته، لأن مثل هذا الانفصال لم تعرفه الثقافة النقدية الغربية البنيوية، مادام المنهج البنيوي هو وليد تلك البيئة، و برغم ذلك لم تخل تصريحات النقاد الغربيين من التنديد بالبنيوية.

و نرى أن هذه السلبيات لا تضيف جديداً إلى الأفق الجمالي والمعرفي للنص، فهي سلبيات وانتقادات شكلية تحوم حول الظاهرة الأدبية دون أن تتخذ من بؤرتها الجمالية والمعرفية مستقراً، فهي انتقادات موجهة صوب البنيوية لا إلى علاقتها بالحيز أو المدار الذي تشغله البنيوية عن النص وما ينفتح عليه من آفاق جمالية، الإشكاليات إذاً تكمن في علاقة المدار الذي تشغله البنيوية في أطرها النظرية بالحيز المعرفي والجمالي للنص الأدبي، إنها مشكلة مفاهيم.

وحينما نرفض مثل هذه الانتقادات، فإننا نرفضها لسبب رئيس يتمثل في بعدها عن القوانين التي تنفتح عليها المعرفة الشعرية. والبنيوية إذاً تدمير للإنسان وذاته تحت أنغام لعبة تكنولوجية عظيمة وحائرة شبيهة بمغامرة العقل الأولى.

هوامش الدراسة

1) روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، سوريا، ط 3، 1983، ص 13.

2) المرجع نفسه، ص 104.

3) المرجع نفسه، ص 108.

4) ينظر: عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 1996، ص 40.

5) المرجع نفسه، ص 40.

6) ينظر تروتسكي: الأدب والثورة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، ط 1، د ت، ص 189.

7) المرجع نفسه، ص 190.

8) المرجع نفسه، ص 198، 199.

9) ينظر: تروتسكي: الأدب والثورة، ص 200-208.

10) المرجع نفسه، ص 210.

11) Jerrar Jinnat: Figures 3: Collection ,lequel ,édition de Seuil, 1966, p 13.

12) Ebi dem , p 280.

13) Ebidem , p280.

14) ينظر: عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار السير للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 1988، ص 246.

15) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات الافاق الجديدة، بيروت ، ط 3، 1997، ص 104.

16) المرجع نفسه، ص 103.

17) المرجع نفسه، ص 138.

18) تيزفيتان تودوروف: مقدمة الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط 2، 1990، ص 5، ثم ينظر: عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، منشورات عالم المعرفة، الكويت، ط 1، 1998، ص 283، 284.

19) جون إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط 1، 1994، ص 129.

20) Robert Schoes: Structure in literature An introductiob, Now Haven and londan, yale , up , 1971, p 22.

21) جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني والفنون و الآداب، الكويت، ط 1، 1996، ص 103-108.

22) ينظر: سوزان روبين: ما هو النقد، ترجمة سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية، ط 1، بغداد، 1979، ص 80-89، ثم ينظر إبراهيم خليل في النقد و النقد الألسني، مختارات أردينية دراسات نقدية، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2002، ص 91.

23) ينظر: عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 281.

24) ينظر: رولان بارث: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1994، ص 69.

25) جوناثان كيلر: الشعرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط 1، 2000، ص 109.

26) ينظر: عبدالله إبراهيم وآخرون، في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النا دية الحديثة، ص 67.

27) ينظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت ، ط 1، 1979، ص 21.

28) المرجع نفسه، ص 23.

29) من حوار مع عبدالله محمد الغذامي، أجراه جهاد فاضل في أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، د. ط، د.ت، ص 207.

30) ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 45.

31) ينظر: عبدالله إبراهيم و آخرون، في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 39.

32) ينظر يوسف وغليسي: إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير): معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1996، ص 114.

33) الصادر عن منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، ص 1997.

34) عبدالسلام المسدي:قضية البنيوية دراسة ونماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط1، 1991، ص 18.

35) المرجع نفسه، ص 124.

❖) يتضح هذا التدخل بين البنيوية والماركسية في أن كلتيهما استخدمت مصطلح البنية، والاختلاف هنا يكمن في طريقة الاستخدام لا غير، ويلقيان في فكرة التخلص من طغيان السلطة والإعلان عن نهاية الإيديولوجيات للتوسع يراجع رومان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، المغرب،

ط 1، 1996، ص 64 وما بعدها.

36) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص 187.

37) الصادر عن المنشورات الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1996.

38) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 106.

39) ينظر: عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 210.

40) ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 1985، ص 121.

41) المرجع نفسه، ص 38.

42) المرجع نفسه، ص 39.

43) المرجع نفسه، ص 40، 41.

44) صلاح ثامر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 103، 104.

45) فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، ص 45.

46) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 284، 285.

47) المرجع نفسه، ص 237.

48) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 282.

49) عبدالسلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، ص 109.

50) المرجع نفسه، ص 109.

51) المرجع نفسه، ص 85.

52) المرجع نفسه، ص 21.

53) المرجع نفسه، ص 109، 110.

54) يوسف وغليسي: إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض النقدية، ص 108.

55) عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 217.

56) المرجع نفسه، ص 217.

57) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 281، 282.

58) سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، دار الثقافة للنشر القاهرة، ط1، 2001، ص 42.

59) المرجع نفسه، ص 41.

60) المرجع نفسه، ص 153.



قصد رفع قلق المصطلح النقدي

بلعابد عبدالحق

«لابدّ لأهل كل علم وأهل كل صناعة من ألفاظ يختصون بهاللتعبير عن مراداتهم وليختصروا معاني كثيرة»

[إبن حزم الأندلسي]

«تأتي الاحتياجات المصطلحية من تمفصلاتها المتنوعةبحسب طبيعة مجالاتها وتطوراتها»

[ألان راي: المصطلحيات]

عتبة منهجية: (رهانات المصطلح النقدي):

لقد أصبح المصطلح محط اشتغال العديد من الدارسين، لوعيهم بضرورته في أي علم يراد درسه، لأن المصطلحات مفاتيح العلوم، فنحن لا نسائل هذه العلوم بقدر سؤالنا عن أجهزتها المفاهيمية، وقوائمها المصطلحية،فالمصطلح نحيا به فهماً، ويحيا بنا وضعاً.

فقضية المصطلح، ماتزال تعاودنا الطرح كل مرة، لتخلقه الدائم والمستمر، فما من لغة تخصصية إلا وتعتمدعلى ترسانة مصطلحية، لتعريف بعلومها،وتحديد مجالاتها، وتخصصاتها.

وليس النقد ببعيد عن هذه المطارحات، كونه مثل المصطلح، لغة تخصصية قائمة على أدوات إجرائية تتوسل المصطلح لتفهيم النص المشتغل عليه، ليصبح بذلك مواضعة مضاعفة، بتحوله إلى اصطلاح داخل اصطلاح.

فمدار كلامنا سيكون عن المصطلح (النقدي)، بالمصطلح نفسه، لتبني إستراتجيتنا في المداخلة على الحفر في ذاكرة المصطلح (الطويلة، والقصيرة)، للكشف عن توظيفاته واشتغالاته، وتداوله في الدرس النقدي

المعاصر، وعن كيفية وضعه، وترجمته، وهنا تظهر صعوبة اشتغال المصطلح على المصطلح.

لذا وقع اختيارنا على مصطلح مركزي لمناقشته، وهو المناص (paratexte)، الذي بدأ يعرف طريقه للتداول، وإن بدا بطيئاً إلا أنه سيترسخ بمداومة الإستعمال على الساحة النقدية العربية.

1 - عين على المصطلح وأخرى على ضبطه:

أ- في ذاكرة المصطلح:

إن الحفر في ذاكرة المصطلح سيؤدي بنا إلى الكشف عن مفاهيمه المصاحبة والمفارقة في آن، فمثلاً المناص (النص الموازي، paratexte)، الذي يعد من المصطلحات الجديدة التي دخلت حقل الاشتغال النقدي. بحيث سنتوقف عند هذا التركيب المصطلحي، المتكون من مقطعين [para/ texte] في لغته الأصل، قصد تفكيكه ثم تركيبه من جديد:

- أما مقطع (para)، فنجده في اليونانية واللاتينية صفة تحمل عدة معانٍ[1]:

1 - بمعنى الشبيه والمماثل، والمساوي (egal-pareil)، التي لها علاقة بالأبعاد الكمية والقيمية، بحيث نجد الكلمة اللاتينية (توازي) الكلمة اليونانية.

2 - بمعنى المشابهة، والمماثلة، والملاءمة، والمجانسة، وكذلك معنى الظهور، والوضوح، والمشاكلة (- apparie - semblable - convenable compagnon). بمعنى الموازي والمساوي للارتفاع، والقوة.

4 - بمعنى الزوج والقرين، والوزن بين مقدارين، أو شيئين، والعدل والمساواة بين شخصين.

5 - بمعنى تحاذي الجمل بين بعضها البعض.

6 - كما أخذت معنى المضلي، وهي جزء من العملة التركية[2].

والملاحظ على السابقة (para)، أنها إذا ألحقت بأي كلمة حملت إليها معنى من المعاني المذكورة أعلاه، ومن بين هذه الكلمات:

- المطرية، أو الواقية من المطر، (parapluie).
- الشمسية، أو الواقية من الشمس، (parasol).
- الشبه المدرسي، (parascolaire).
- الشبه العسكري، (paramilitaire).
- متوازي،متماثل، (paralléle).
- أما مقطع (texte)، فقد كثرت تعريفاته (قديماً، وحديثاً)، حتى تكوثرت دلالاته في علم النفس، وعلم الاجتماع، واللسانيات، والسيميائيات، وتحليل الخطاب[3]، إلا أن أصله التاريخي في الثقافة اللاتينية يرجع إلى كلمة (textus) والتي تعني النسيج، والثوب، وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات...[4]، أما الثقافة العربية الإسلامية، حيث يقدم لسان العرب عدة معان لغوية للنص، يتداخل فيها المحسوس بالمجرد، ومجمل المعاني تدور على البروز، والظهور، وغاية الشيء، ومنتهاه[5].

والمدقق في هذين التعريفين يجد تقارباً بينهما، حيث تقر الثقافتين بأن النص هو بلوغ الغاية، واكتمال الصنع[6].

ب - في دلالة المصطلح:

وإذا بحثنا في دلالة هذا المصطلح النقدي سنجدها لم تترسخ بعد عند النقاد، والمنظرين العرب لجدة مصطلح paratexte، وصعوبة إيجاد مصطلح مقابل يغطي مساحته المفاهيمية، عكس ما هو عليه في الساحة النقدية الغربية، التي أفردت له دراسات بأكملها، أبرزها كتاب (عتبات) لجيرار جينيت الذي سنتوقف عنده لفهم هذا المصطلح وضبطه غير أن هناك بعض

تحديدات لا يخرج عما حدده جينيت،أول من طرحه في سوق التداول المصطلحي:

1 - فنجد دوبوا (Dubois)، يعرفه في معجمه اللساني المنقح بأننا[7]:

«نسمي مناصاً (نصًا موازياً)، ذلك المجموع من النصوص التي تكون على العموم مقتضبة ومصاحبة للنص الأصلي.

- ففي حالة كتاب ما: يمكن للنص الموازي أن يتكون من، صفحة العنوان، التمهيد/ التوطئة، الاستهلال/ المقدمة، ومن الصفحة الرابعة للغلاف، ومن مؤشرات مختلفة...

- في حالة مقال ما: يظهر المناص في الملخص (في اللغة نفسها، أو اللغة الأجنبية)، وفي النقاط، والفهرس..

- في حالة مسرحية ما: نجد المناص متمظهراً في قائمة الشخصيات، والموجهات المسرحية، ووصف الديكور...

2 - وقد تعرض المعجم الأدبي المختص في (التاريخ والمواضيع والتقنيات)، إلى المناص:

إذ يذكر أن أول من اقترحه هو (T.M.Thomasseau)، في مقالته بمجلة الأدب، عدد 53 لسنة 1984، بعنوان «قصد تحليل المناص المسرحي»، حيث يحمل عنده كل من عناوين الأحداث المحتملة، وقائمة الشخصيات الزمنية والفضائية، وتوصيف الديكور، ومؤشرات العرض... فالمناص عنده يكشف عن البنى العميقة للكتاب، وهو جانب تقني محض[8].

فالملاحظ أن دائرة الاشتغال النقدي، والتداول المصطلحي للمناص، قد اتسعت لتجاوز النص الأدبي إلى النص المسرحي، والنص البصري...

3 - تحديدات «جينيت» للمناص:

لقد أحدث ظهور كتاب (عتبات) لجينيت سنة 1987 انزياحاً معرفياً

في الدراسات السردية، والتي تركزعلى المكونات الداخلية للنص، دون الالتفافات إلى العتبات المفضية إلى هذا النص، إلا أن جينيت مهد لهذا المصطلح في مقالته بمجلة الأدب المتخصصة، عدد 192، لسنة 1983، حيث تبنى فيها مصطلح المناص، ليكون بذلك السباق إلى وضعه، وطرحه، عكسما أورده المعجم الأدبي المتخصص، بأن «توماصو» هو أول من اقترحه في الحقل المسرحي.

فنجد أن جينيت لم يقدم تحديداً للمناص، إلا بعد تعديله من مفهومه لمقولة «الشعرية» سنة 1982، في كتابه (palimpsestes)، الذي تجاوز فيه معمارية النص كمجموعة من المقولات العامة في أنماط الخطاب، والصيغ القولية، والأجناس الأدبية... ليصبح الآن موضوع الشعرية عنده تلك المتعاليات النصية التي ضمنها خمسة أنماط هي : التناص، المناص، الميتناص، النص اللاحق، معمارية النص[9].

فالمناص بالنسبة له يعد نمطاً من الأنماط الخمسة للمتعاليات النصية، لأننا لا نستطيع معرفة نص ما، إلا بنصه الموازي (بمناصه)، فنادراً ما يظهر النص خاليا من عتبات لفظية، أو بصرية مثل (اسم الكاتب، عنوان الكتاب،دار النشر...)، وهذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضراً إلى الوجود لاستقباله، واستهلاكه، وتداوله، فالمناص عندنا يقول جينيت:

«كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به العتبة، أو بتعبير بورخيس البهو الذي يسمح لكل من دخوله، أو الرجوع منه...»[10]، فهو منطقة تردد يتوسط فيها النص والنص الخارجي، لأن المناص يضع الكتاب/ النص في حالة سير وتواصل، فهذا البعد التداولي يتمظهر من أول الغلاف إلى اسم الكاتب، والاختيارات المطبعية، ودار النشر، والعنوان...[11].

ففي هذا البهو البورخيسي، الذي ندلف إلى دهاليزه لنتحاور مع المؤلف الحقيقي و/ أو المتخيل، لن يصبح منطقة للتردد بين الداخل والخارج

فقط، إنما منطقة للانتقال والتعاقد، لاستراتيجيته التداولية.

- أقسام المناص:

أ - النص المحيط: (péritexte):

ما يتضمنه فضاء النص، أو كل هذه المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط، والتي تكون تحت المسؤولية المباشرة، والأساسية للناشر، مع استشارة الكاتب،للعلاقة التعاقدية (التجارية، والجمالية) التي تربطه بالناشر[12]، فيما يخص إخراج الكتاب، من خطوط مستعملة، وصور مرفقة بالغلاف، وعناوين، وحتى نوع الورق الذي سيطبع به الكتاب، لأن هذه التقنيات الطباعية تحكمها أدبيات صنعة الكتاب (biobliologie)، التي تحقق القيمة المناصية (paratextuale) بعدما حقق الكتاب قيمته السلعية، كمنتوج قابل للبيع والاستهلاك[13]، والتداول.

ب - النص الفوقي: (Epitexte):

تندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، بحيث تكون متعلقة به، ودائرة في فلكه، كالاستجوابات، والقراءات النقدية، والشهادات، والمذكرات، والتعليقات الذاتية،...[14].

وعليه فالنص المحيط والنص الفوقي يشكلان حقلاً فضائياً للمناص، يحققانه في المعادلة التالية:

المناص = النص المحيط + النص الفوقي.

جـ - مبادئ المناص:

لمعرفة مبادئ المناص، لابد من تحديد نظام الرسالة المناصية، الحاملة لعناصرها الفضائية والزمانية، والتداولية، والوظيفية، ومن أجل فهم مبادئ المناص لزم علينا طرح الأسئلة المقولية التالية[15]:

1 - سؤال المكانية (أين؟): والذي يطرح قصد تحديد موضعه وموقعه.

2 - سؤال الزمانية (متى؟): لتحديد تاريخ ظهوره و اختفائه المفاجئ (أي متى ظهر، ومتى اختفى؟).

3 - سؤال الكيفية (كيف؟): لتحديد الصيغة الوجودية،لفظية كانت أو غيرها.

4 - سؤال التداولية (ممن وإلى من؟): لرصد العملية التواصلية والتداولية من (مرسل،ومرسل إليه).

5 - سؤال الوظيفية (ماذا نفعل به ؟): والذي يحدد الوظائف المحركة للرسالة المناصية.

وبهذه الأسئلة تتبنى أنواع المناص عموماً، والرسالة المناصية على وجه الخصوص.



2 - من بابل الترجمة إلى بابل المصطلح:

الناظر في الجهاز المصطلحي للنقد العربي، سيجده متبلبلاً على نفسه، إن لم نقل متململاً في الكثيرمن الأحيان، ومرد هذا إلى أسباب عديدة قعدت بالناقد العربي عن أن يتخطى عقبة الوضع المصطلحي إلى مرحلة تداوله،ومن الأسباب المركزية التي شغلتنا في هذا البحث، ترجمة المصطلح، ووضعه.

فإذا علمنا أن الترجمة من الكيفيات الإجرائية لوضع المصطلح، كما أقرها المجمعيون، إلى جانب الاشتقاق والنحت[16]، وهي عندنا طريقة في القراءة والتحليل، ونقل من نظام لساني إلى نظام لساني آخر، فعلى الناقد أن تكون له كفاءة ترجمية تقدره على وضع المصطلح المواجه في لغة المنطلق، كونه قارئ ترجمي، وممارس للطرق الترجمية الخاصة بالمصطلحات النقدية،

كما أنه قارئ مصطلحي، لتوسله بالترجمة لنقل المصطلح من لغة

المنطلق إلى لغة الهدف، فهذا الناقد - المترجم أول «من ينخرط في البحث المصطلحي لأنه منتج المصطلح، وأول من يصطدم به في لغته، ولا يصل إلى المصطلحي إلا بعد أن يترجمه...»[17].

لذا على المستوى التنظير الترجمي، يمكننا أن نمفصل الناقد إلى ثلاثة مترجمين[18]:

1 - المترجم التحصيلي:

هو عبارة عن المترجم الذي ينقل المصطلح النقدي على مقتضى التحصيل، لا فارق بينه وبين المتعلم، إلا أن هذا يتلقى تعلمه بقصد التمكن فيه، وهو يتلقاه بقصد تمكين المتلقي منه، والترجمة التي تقوم بذلك هي الترجمة التحصيلية.

2 - المترجم التوصيلي:

هو عبارة عن المترجم الذي ينقل المصطلح النقدي على مقتضى التوصيل، لا فارق بينه وبين الراوي، إلا أن هذا ينقل ما علم به بقصد إخبار المتلقي، بينما هو ينقله إليه بقصد تعليمه، والترجمة التي تقوم بهذا هي الترجمة التوصيلية.

3 - المترجم التأصيلي:

هو عبارة عن المترجم الذي ينقل المصطلح النقدي على مقتضى التأصيل لا فارق بينه وبين المؤلف، سوى أن هذا ينشئ ابتداء من نصوص متفرقة معلومة، وغير معلومة دامجاً بعضها في بعض، وذلك ينشئ من نص واحد معلوم (النص النقدي)، والترجمة التي تقوم بذلك هي الترجمة التأصيلية.

وبعد هذا البسط النظري، يمكننا أن نقيم الشاهد والدليل، ليتضح المقصد والسبيل المنهجي، لكل من اللغتين التخصصيتين (لغة النقد، ولغة

المصطلح)، علماً أن ترجمة المصطلحات النقدية والأدبية تتدرجان من حيث المنهج في إطار الترجمة العلمية[19]:

أ- الترجمة التحصيلية لمصطلح (paratexte):

لقد واجهتنا بعض الترجمات التحصيلية، التي لا تغني الباحث ولا القارئ، بل تجهد فكريهما لفهمها، لاعتمادها حرفية النقل، ونجد هذا في مقالة محمد الهادي المطوي (شعرية عنوان الساق على الساق في ما هو فارياق)، بترجمته لمصطلح paratexte بـ (موازي النص)، ومصطلح paratextualité بـ (الموازي النصي)[20]، محتفظاً بالتركيب الأصلي للغة المنطلق، دون مراعاة خصوصيات اللغة الهدف، ومستويات اللغة الترجمية، لأن الموازاة صفة للنص وليس العكس، والقاعدة النحوية تلزم الصفة اتباع الموصوف (النص) في كل أحواله.

ونفس الشيء نجده عند مختار حسني في مقالته حول (نظرية التناص)[21]، لما ترجم مصطلح paratextuaité بـ (*التوازي النصي*)، ومن النقاد من التبست عليه الترجمة حتى أصبحت خيانة مضاعفة، كما وجدناه عند أنور المرتجي في كتابه (سيميائية النص الأدبي)[22] حيث قابل مصطلح paratexte بمصطلح آخر، وإن عالقه، وهو (المابين نصية)، وهي إحدى ترجمات التناص، وإن كان التعريف الذي قدمه له صائباً، ولكن التسرع وعدم الكفاءة الترجمية قعدتا به دون تحقيق الغرض من قصد المصطلح، فكانت ترجمة مستغلقة عن فهم القارئ العادي فما بال المختص.

ب - الترجمة التوصيلية لمصطلح المناص:

والشاهد الثاني الذي نقدمه للناقد - المترجم، والناقد - المصطلحي، ما ورد في الترجمتين المقدمتين لكتاب «برنار فاليت» (الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)[23]، لكل من الأستاذين عبدالحميد بورايو (الجزائر)، ورشيد بنحدو (المغرب).

فعبدالحميد بورايو ترجم مصطلح paratextualité بـ (المناص الخارجي)، محتذياً سعيد يقطين في ذلك ،وإن كان من بين المشتغلين على جينيت إلا أن بعض المصطلحات التي اعتمدها لأقسام المناص جاءت مرتبكة كثيراً، فالمناص الخارجي هو أحد قسيمي المناص وهو النص الفوقي كـ «نص، فإن لم نقل أنه نص فهو يوجد في النص»[24]، فكانت ترجمة عبدالحميد بورايو بعيدة عن قصد المصطلح، لأن المناصية هي التحقق الداخلي للمناص.

أما ترجمة رشيد بنحدو لنفس المصطلح، جاءت ترجمة توصيلية شارحة لهذا المركب المصطلحي، فالمقابل الذي وضعه للمصطلح هو (النصية المحاذية)، كما ترجم paratexte بـ (النص المحاذ)، فهي ترجمة تعليمية غايتها توصيل معناها للمتلقي، محافظة على حمولاتها المعجمية والدلالية في لغتها الأصل.

والقريب من هذه الترجمة، الترجمة التي قدمها محمد بنيس له[25]، وهي النص الموازي والنصية الموازية، التي تعد ترجمة شارحة للمركب المصطلحي، وترجمه عبدالعزيز شبيل وهو بصدد ترجمة كتاب جينيت (L architexte، بـ (النص المصاحب)، و(النصية المصاحبة)[26]، ناظراً للخلفية المعجمية والدلالية للمصطلح.

والملاحظ أن النقاد المارين بنا سواء كانوا مترجمين تحصيليين، أو توصيليين، قد وقعوا في تبلبل مصطلحي بين المناص الذي حددنا مفاهيمه ومعالمه، وبين المناصية التي هي ما يقوم عليه المناص مثلها مثل النصية بالنسبة للنص.

جـ - الترجمة التأصيلية للمصطلح:

من بين الترجمات المصطلحية التي أرادت أن تأصل المصطلح كأنه هو، ترجمة «سعيد يقطين» لـ paratexte بـ (المناص)، ولـ paratextualité

بـ (المناصة)[27]، بعدما كان يترجمها بـ (المناصِصات)[28]، ليهتدي إلى الترجمة السابقة، المراعية للميزان الصرفي،

والقواعد النحوية العربية، وهي من جنس النص، ومشتقاته، حافظت على خصائصه المعجمية والدلالية، القائمة على الظهور والارتفاع ومنتهى الغاية، فاستطاع «يقطين» بهذه الترجمة التأصيلية موافقة القواعد العامة التي أقرها المجمعيون، ومنها تفضيل الكلمة الواحدة مثل مصطلح المناص على الكلمتين فأكثر مثل النص الموازي، أو النص المحاذ، أو النص المصاحب، عند وضع الاصطلاح الجديد، وإذا لم يكن ذلك تفضل الترجمة الحرفية (التحصيلية)[29].

والمدقق لترجمة «يقطين» لـ paratextualité بالمناصة، سيجدها أقرب لمقابلتها بالفرنسية Paratextuale، والتي نحتاج فيها إلى (ياء النسبة) لتستقيم ترجمتها بالمناصية، لتحفظ لنا خصوصية النصية (textualité) بها، وقد اعتمدها محمد الهجابي في قراءته للصورة البصرية[30].

4 – التداول المصطلحي في الاشتغال النقدي العربي:

1 – تداول مصطلح المناص في نقد الشعر:

إن أول الاشتغالات النقدية التي وقعت بين أيدينا على مصطلح المناص المتعلق بالشعر كانت في المدرسة الجادة والمؤسسة لـ «محمد بنيس» حول الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته[31]، لما تعرض للتقليدية في الشعر العربي ونصها الموازي، من تقديماتها لدواوينها، وتصنيفها، وعناوينها، ومواقع النصوص فيها، وهذا مدار اشتغال مصطلح المناص، كما عرفناه عند جينيت، حيث يقول بنيس إن «العناصر الأولية للتسمية، ونقصد بها العناصر الموجودة على حدود النص داخلة وخارجة في آن، تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالاً يسمح

للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته، والإقامة على حدود إشارة للعابر أمام الكتاب - النص مصاحبة لمريد القراءة، وإرشاد للمسالك»[32].

هذا يبين أن هناك وعياً معرفياً باشتغال هذا المصطلح في الدرس النقدي العربي على الرغم من أنه كان في بداياته التداولية، فمحمد بنيس قدم له ترجمة وتحديداً شارحاً لمفاهيمه، بعيدة عن الصياغة المصطلحية، ليبرز خاصية التوازي والمصاحبة بين النص والمناص.

ليضيف أن: «الشعرية العربية القديمة لم تهتم بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر، أو بنيتها أو وظيفتها، وكذلك هو كتاب الشعرية لأرسطو أيضاً»[33]، وهذه المقولة تعد مصادرة علمية، وحكماً تعميمياً يحتاج إلى الكثير من التوقف والصبر البحثي، فلا يمكن أن نضيم الجهود البلاغية لقدماء اليونان في بحثهم عن حسن البدايات والنهايات، والافتتاحيات والإغلاقيات[34]، وما عده البلاغيون العرب في البديع من براعة الاستهلال، وحسن الابتداءات، وحسن الاختتام[35]، التي تعد من أقسام المناص اليوم.

إلى جانب هذا، نجد دراسة أخرى، تركز على المنجز النصي للشعر العربي الحديث،التي قام بها «رشيد يحياوي» في درسه للعتبات النصية، لبعض الشعراء، خاصاً أحد عناصر المناص وهو العنوان وتوظيفاته، ودلالاته، حيث اشتغل على المناص معتمداً بالأساس كتاب (عتبات) مراوحاً بين الترجمتين التوصيلية والتأصيلية (النص الموازي، والمناص)[36].

2 - تداول مصطلح المناص في نقد الرواية:

ونحن نتتبع المسار التداولي لمصطلح المناص، وجدناه قليل الشيوع لدى النقاد العرب، إلا ما مر بنا من مقالات متفرقة، أو مبحث من كتاب، وعلى الرغم من هذا كله نجد أكثر المتداولين للمصطلح، الباحث المغربي سعيد

يقطين، والذي قدمنا بعض اختياراته الترجمية للمصطلح، في كتاباته الحاملة للهم المعرفي، والبحث المستمر:

- فأول كتاب طالعنا فيه مصطلح paratexte، كان كتاب (القراءة والتجربة)[37]، حيث ترجمه بالمناصصات، على علاقتها الصرفية، وإن قاربت الصياغة المصطلحية التي تداركها في اقتراحاته اللاحقة[38]، إلا أن توظيفه للمصطلح بدا غامضاً، لتداخله مع مصطلح التناص، بجعله هذه المناصصات، تلك الهوامش النصية للنص الأصل، بهدف التوضيح، أو التعليق، أو إثارة الالتباس الوارد، وجعلها مناصصات تفسيرية، وتعليقية، وخارجية وداخلية[39] معتمداً على كتاب جينيت Palimpsestes الخاص بالتعالقات النصية، الذي لم يفصّل فيه ما يريده بالمناص، لعدم اكتمال مشروعه بعد.

- إلا أن هذا الغموض في الاشتغال النقدي على المصطلح لم يتبدد في كتاب «يقطين» اللاحق (انفتاح النص الروائي)[40]، على الرغم من استقرار ترجمته المصطلحية على مصطلح (المناص) المقابل لـparatexte، و(المناصة) كمقابل لـ paratextualité، وفي هذا الكتاب يطرح تصوراً خاصاً ،حيث يساوي بين التناص والمتعاليات النصية، ويفضل عليهما التفاعل النصي لدلالاته الإيحائية، ثم يرجع ليقول إن التناص أحد أنواع التفاعل النصي[41]، مثل المناص الذي يتداخل عنده مع مصطلح التناص حتى لا نستطيع التمييز بينهما، لنظرته الموسعة لهذا الأخير، الذي جعله الحاوي لجميع أنماط المتعاليات النصية التي حددها جينيت، محافظاً على خصوصياتها المصطلحية التي تقتضي منا الفصل المنهجي، فكيف غاب هذا على قارئ محترف لمشروع جينيت، ومرده عندنا، أن «يقطين» لم يرجع إلى كتاب عتبات المؤسس لمشروع جينيت المناصي، وإن أشار إليه يقطين إشارة عابرة[42]، مركزاً على كتاب palimpsestes في فهم المصطلح.

ونجده يقدم تعريفاً للمناص كما حدده جينيت في متعالياته النصية، إلا أنه يجتهد لتحديد مفهوم المناصة بأنها «بنية نصية تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار وما شابه»(43).

فنحن نوافق على هذا التعريف، مع الاختلاف في ضبط المصطلح بين المناصة أو المناصية التي دققنا ترجمتها سابقاً، وهي ما يجعل من المناص مناصاً، تحققه كبنية نصية داخلية (التحقيق النصي للمناص)، مثل النصية التي يقوم عليها نص ما، ونجدها في تعريفه هذا قريبة من الاشتغال التناصي لأنها تفاعل نصي داخلي.

وهو يقسم المناص إلى مناصات داخلية، ومناصات خارجية، والتي يربطها بما يحيط بالنص، من ذيول وملاحق، وكلمات الناشر، أين يصبح المناص عبارة عن حكاية داخل حكاية أو بتعبير «مايك بال» الحكي على الحكي (métarecit)، أي كبنية نصية مستقلة ومتكاملة(44).

وبعودتنا إلى تقسيمات جينيت للمناص السابقة، لا نجده يعتمد المناص الداخلي والخارجي، لأن الأصل في المناص كما حققناه، تموضعه في حدود النص أو في تلك المنطقة المترددة بين الداخل والخارج، ليتمفصل على نفسه لنص محيط (peritexte) به العناوين، والإهداءات، والهوامش...، والنص الفوقي (epitexte)، فيه القراءات النقدية، والمراسلات الخاصة، والاستجوابات...

فكيف نضيف إلى المناص هذه الصفة الخارجية التي اعتمدها يقطين، وهي صفة ملازمة ومتضمنة ومتأصلة في المصطلح ذاته.

❖ - وهذا التبلبل في التداول المصطلحي على مستوى الاشتغال النقدي لسعيد يقطين سيظهر أيضاً بجلاء في كتابه (الرواية والتراث

السردي)[45]، الذي سيقدم لنا توضيحا عما ورد في كتبه السابقة،على الرغم من أن ترجمة المصطلح وإيجاد مقابلات له لم تعد تطرح عنده.

حيث يسترجع تقسيمات جينيت للمتعاليات النصية، معتمداً كتاب عتبات، وباقي الكتب الأخرى له، إلا أنه وقع في خلط مفاهيمي، بتعريفه للمناص بماعرف به (المناصية)، كبنية نصية متضمنة في النص كما هي[46]، ونحن قد بينا حدودهما الفارقة، وخصائصهما المتعالقة.

لذا سنأخذ بعض الفقرات التي يظهر فيها الاشتغال على مصطلح المناص، وهويحلل في رواية «نوار اللوز» لواسيني الأعرج، باحثاً فيها عن النص والمناص:

«إن الأسئلة التي طرحناها أعلاه حول المناص الفرعي سرعان ما تتبين لنا بعض عناصر الجواب عنها من خلال المناص الداخلي (المقدمة) أو (فاتحة الرواية) التي يوقعها الكاتب»[47].

إن القارئ الذي لم يستوعب طروحات جينيت حول المناص، لا يمكنه الإجابة، لأنه لم يتكلم عن مناص فرعي وآخر كلي كما أورده «يقطين»، الذي قصد به العنوان الفرعي، الذي يعد أحد عناصر النص المحيط لرواية نوار اللوز، وهو «تغريبة صالح بن عامر الزوفري».

فالملاحظ أن يقطين لم ينسق بين مفاهيمه المصطلحية، كما لم يوحدها في كتاباته النقدية التي مرت بنا، فنجده يربط مصطلح المناص الداخلي بالمقدمة، والعناوين، وفاتحة الرواية، ثم يربط نفس العناصر بمصطلح المناص الخارجي[48]، فهذ التبلبل سيوقع بالقارئ في دوامة التيه المصطلحي خاصة في مبحث (لتراث ووعي الكتابة الروائية)، حيث يطالعنا بتعريف آخر لمصطلح المناص الخارجي المعترض عليه سابقاً، ليصبح عنده «النص الموازي الذي يكتبه الروائي على هامش نصوصه وبشكل مستقل عنها... لأنه يكتب بمنأى عن النص، وإن كان جزءاً من رؤية الكاتب، ومتصلاً بعوالمه اتصالاً وثيقاً»[49].

فإن سلمنا بتعريف المصطلح، فإن توظيفه له يحتاج إلى نظر، فما أسماه بالمناص الخارجي، هو عندنا النص الفوقي، أحد قسيمي المناص، بدليل أنه أضاف قائلاً: «إن المناصات الخارجية الحوارات، الشهادات)، يمكن أن تساعدنا على وضع اليد على مكونات هذا الوعي - لدى الكاتب - ومواده الأساسية التي يتشكل منها»[50]، وهنا نحّاج يقطين عن هذه الاستعمالات المصطلحية التي بنى عليها تصوره الخاص حول التفاعل النصي، مهلهلاً بذلك المصطلحات الجينيتية، التي لم يتجاوز سطوتها المعرفية، خاصة المتعاليات النصية مدار اشتغاله.

فما درسه يقطين كمناص خارجي، للوعي الكتابي عند جمال الغيطاني، من خلال كتابته عن أعماله، يعد عنصراً دقيقاً من العناصر النص الفوقي، والذي أسماه جينيت بـ (التعليق الذاتي) utocommentaire، محدداً وظائفه واستعمالاته عند المشتغلين عليه[51]، أمثال (إدغار بو، مشال بتور)، في كلامهم عن طرق كتابتهم لأعمالهم الأدبية.

❖ وبعيداً عن الحقل السردي واشتغالاته النقدية على مصطلح المناص، نجد «محمد الهجابي» يوظفه في الحقل البصري، في كتابه (التصوير والخطاب البصري)[52]، حيث استفاد منه في قراءته الإجرائية للصور الجماهيرية بخاصة، والحقل البصري بصفة عامة، مستفيداً مما قدمه جينيت في (عتبات)، فأصبح ظاهراً للعيان أن المناص قابل للتداول والاشتغال في جميع الحقول الإنسانية، إذا حسن استعماله، وفهمت جيداً خلفيته المعرفية والمصطلحية.

غلق منهجي:

لقد رمنا في بحثنا، رفع بعض القلق الذي يعتري العبارة المصطلحية، أمام هذا التكوثر المصطلحي الذي عرف قلقات ثلاث:

1 - القلق الصرفي:

يظهر في مصطلح المناص، لما فك يقطين إدغام ما لا يجوز فك إدغامه، في ترجمته الأولى للمصطلح (بالمناصصات)، فأبان بفكه للإدغام عن ثقل وزني وقلق صرفي.

2 - القلق النحوي:

كعدم اتباع الصفة للموصوف، وسوء التقديم والتأخير، وهذا خروج بيّن عن الضوابط النحوية للغة، في مثل ترجمة الهادي المطوي لمصطلح المناص، بالتوازي النصي مقدماً الصفة عن الموصوف.

3 - القلق الدلالي:

يظهرفي عدم تطابق إحدى جهات دلالة المصطلح مع معناه الموضوع له،كأن يكون موضوعاً لمعنى مصطلح آخر، مثل ما جاء عند «أنور المرتجي» في ترجمته لمصطلح المناص بـ (المابين نصية)، وهو من بين المقترحات الترجمية لمصطلح التناص.

إلى جانب هذا كله استعنا ضمنياً لرفع قلق العبارة المصطلحية، مراتب التجريد الاصطلاحي[53] لنتوصل إلى مايلي :

- ❖ - ففي المرتبة الأولى اعتمدنا على الترجمة التخصصية، وهي الترجمة التوصيلية للمصطلح بالنص الموازي، النص المحاذي، النص المصاحب، وكل هذه الترجمات تعد ترجمات مفاهيمية شارحة للمساحة المعجمية والدلالية له.
- ❖ - وفي المرتبة الثانية، استعنا بأحد الكيفيات الإجرائية لوضع المصطلح، وهو (النحت)، حيث نحتنا من الترجمات السابقة، وعلى وجه الخصوص المركب المصطلحي (النص الصاحب)، لسهولة نحته ليصبح:

Paratxte ــــ النص المصاحب ــــ النصحبة

paratextualité ــــ النصية المصاحبة ـ النصحبية

فالقارئ الفاحص سيجد هذا النحت جامع لمفاهيم المصطلح، لأن النص موجود، والنصية موجودة، والمصاحبة والتوازي موجودين أيضاً، وإن كان النحت من خصائص اللغات الالتصاقية عكس اللغة العربية التي تعد من اللغات التوالدية والاشتقاقية.

فإن لاقى هذا المصطلح قبولاً لدى المؤسسة النقدية أخذنا به، وإن كسد في سوق التداول فلنا اجتهادنا، لعلمنا بأن المصطلح يبتكر، فيوضع، ويثبت ثم يقذف به في حلبة الاستعمال، فإما أن يروج فيثبت، وإما أن يكسد فيختفي... ثم يحكم التداول للأقوى فيستبقيه، ويتوارى الأضعف[54].

❖ - أما المرتبة الثالثة، فهي مرتبة التجريد، بها يستقر المصطلح على مقابل يفي بمفاهيمه ودلالاته كالترجمة التأصيلية لمصطلح paratext الذي قابلناه (بالمناص)، لإبقائه على الخصوصية الاشتقاقية والصرفية، والدلالية، بحيث اشتق من فعل نص، ووزنه الصرفي ورد على وزن اسم الفاعل، ودلالته احتفظت بالظهور، والارتفاع، ومنتهى الغاية، وزاد على النص، صفة الموازاة، والمصاحبة، لأنه يحيط به ويعالقه في آن.

فالمصطلح النقدي تزداد حظوظ مقبوليته في التداول، والتأثير كلما توفرت فيه مقومات المواءمة الإبداعية... وإن من شروط الجهاز المصطلحي في مجال النقد الأدبي، أن يستبقي اللفظ كل طاقته الإيحائية لأن التماهي المنشود بين المتصور الذهني والكلمة المصطلح بها عليه، هو ليس ضروب التطابق المعجمي بقدر ما هو من التماثل الوظيفي[55].

لذا وجب على الناقد حال تعرضه للمصطلح النقدي، أن يجد الترجمات المناسبة والمساوقة لحقله المعجمي والدلالي، والمنسجمة مع قائمته المصطلحية، فكما أمكننا التواضع على مصطلحات مثل:

المرسل ـــ الرسالة ـــ المرسل إليه، ونحن بصدد نظرية التواصل، يمكننا أن نتواضع على تداول مصطلحات:

المُلقي ـــــ التلقي ـــــ المتلقي، بدل الباث، والباعث، والسامع والمستمع، لنتجنب الخلط المصطلحي ونحن نشتغل على نظرية التلقي.

ولنستعمل مصطلحات:

الناص ـــــ النص ـــــ النصية ـــــ المناصية ـــــ المنصوص له

في تداولنا واشتغالنا على نظرية النص.

وكل هذا سيبقى حبيس التنظيرات، ما لم نقذف بالمصطلح إلى شارع التداول، ليواجهه القارئ فهماً واستعمالاً، فإما أن تروج سلعته، وإما أن تنفق في سوق التداول المصطلحي، بذلك وحده يرفع قلق المصطلح النقدي.



الهوامش

1) ed. hachette,paris, 1934, p. 1112. Dictionnaire latin- français.

2) paris,1980, p.667. Dictionnaire larousse, ed. larousse.

3) Encyclopédie universel ,larousse ,tom 15, « texte ».

4) محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، ط 1 سنة 1999، الدار البيضاء، ص 16، وما بعدها.

- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، ط 4، سنة 1998، الدار البيضاء،ص 29-55.

- الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط 1، سنة 1993، الدار البيضاء، ص 11-14.

5) محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص 18.

6) محمد محمود، تدريس الأدب (استراتيجية القراءة والإقراء)، منشورات ديداكتيكا، سنة 1993 المغرب، ص 25.

7) J-Dubois, Dictionnaire de linguistique ,ed.larousse, paris, 2001,p.344.

8) Dictionnaire des littératures, (historique, thématique, et technique), ed. Larousse, paris,1990,p.1202.

9) G.Genette,palimpsestes,ed.du sueil,paris,1982,p7-11.

10) G.Genette, seuils, ed. du seuil, paris, 1987,p.7-8.

11) Abdelhaq regam, les marges du texte , ed.casablanca, 1998, p.95.

12) G. Genette, seuils, p.10-20.

13) Claude duchet, sociocritique , ed.nathan,paris, 1979, p.89.

14) G.Genette,seuils,p.10-11-316.

15) المرجع نفسه، ص 10.

16) محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مكتبة غريب، 1993، القاهرة، ص 192.

17) محمد الديداوي، الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، ط 1 سنة 1996، الدار البيضاء، ص 50.

18) لقد استفدنا كثيراً من تقسيمات طه عبدالرحمن، للمترجم الفلسفي الناقل للمصطلح على وجه الخصوص، في كتابه، فقه الفلسفة (الفلسفة والترجمة 1)، المركز الثقافي العربي، ط 1، سنة 1995 الدار البيضاء، ص 305-336-362.

19) محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان، ط 1 سنة 1996، ص 31.

20) محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، مجلد28، العدد الأول يوليو - سبتمبر 1999، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون، دولة الكويت، ص 455-501.

21) المختار حسني، نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، جزء 34، مجلد9، ديسمبر 1999، بيروت، ص 242.

22) أنور المرتجي، سيمياء النص الأدبي، إفريقيا الشرق، سنة 1987، المغرب، ص 55-56-57.

23) برنار فاليت، النص الروائي (تقنيات ومناهج)، ت: رشيد بنحدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، سنة 1999، مصر، ص 11-36-146.

- ترجمة أخرى: الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة لتحليل الأدبي، ت: عبدالحميد بورايو، منشورات دار الحكمة، سنة 2002، ص 13-34.

24) p.12. G.Genette, seuils.

25) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته (التقليدية 1)، دار توبقال للنشر،1989، المغرب، ص 73-76-77.

26) جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، ت: عبدالعزيز شبيل، مجلس الأعلى للثقافة، سنة 1999، مصر، ص 71-87.

27) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 2، سنة 1992، الدار البيضاء، ص 97-99-111.

- الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط 1، سنة 1992، الدار البيضاء، ص 50-51-89-90.

- سعيد يقطين، القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، سنة 1985، الدار البيضاء، ص 208.

29) محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص 241.

30) محمد الهجابي، التصوير والخطاب البصري (تمهيد في البنية والقراءة)، مطبعة الساحل، ط 1 سنة 1994، الرباط، ص 143.

31) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 73.

32) المرجع نفسه، ص 76.

33) المرجع السابق، ص 77.

34) رولان بارث، قراءة جديدة لبلاغة قديمة، ت: عمر أوكان، إفريقيا الشرق، سنة 1994، المغرب، ص 72-73-74.

35) ابن الإصبع المصري، تحرير التحبير، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، سنة 1963، القاهرة، ص 168-616.

36) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)، إفريقيا الشرق، سنة 1998، ص 12-13-25-28-29-114.

37) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص 208.

38) في كتابيه، انفتاح النص الروائي، والرواية والثرات السردي، كما سنحلله.

39) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص 208-209.

40) س-ي، انفتاح النص الروائي، ص 92-93-98.

41) المرجع السابق.

42) المرجع نفسه.

43) المرجع السابق، ص 97.

44) المرجع نفسه، ص 99-111.

45) س-ي، الرواية والثرات السردي، ص 23-29-50-89.

46) المرجع السابق، ص 29.

47) المرجع نفسه، ص 50-56-57.

48) س- ي، انفتاح النص الروائي، ص 99-111

49) س-ي، الرواية والثرات السردي، ص 89.

50) المرجع السابق، ص 90.

51) G. Genette, seuils, p.337-338.

52) محمد الهجابي، التصوير والخطاب البصري، ص 143-144-145.

53) عبدالسلام المسدي، قاموس اللسانيات (مقدمة في علم المصطلح)، دار العربية للكتاب، سنة 1984، تونس، ص 47-53.

54) عبدالسلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسة عبدالكريم بن عبد الله للنشر، سنة 1994، ص 15.

55) المرجع السابق، ص 21.



التناص النقدي

بقشي عبدالقادر

تأطير عام:

يسعى هذا المقال إلى التعريف بأحد أهم المفاهيم النقدية المتصلة بنظرية التناص عموماً، هو مفهوم التناص النقدي L'intertextualité critique. وقبل ذلك، نشير إلى أن حديثنا عن هذا المفهوم يستند إلى مبدأ عام يقوم عليه علم المصطلح Terminologue اليوم هو أن التعريف بأي مصطلح كيفما كان نوعه ومجاله المعرفي، وكيف دلالاته لابد أن يتم من داخل السياق النظري والفلسفي الذي ينتمي إليه. ومن خلال النسق العام النهائي أو المتحول للمشروع العلمي المتوخى إنجازه[1]، لأنه قد يحدث أن تتغير دلالة المصطلح الواحد بتغير البناء النظري لنظرية ما وتحولها. علاوة على أن تغيب الخلفيات النظرية والمعرفية لمصطلح ما ومقاصد استعماله من شأنه أن يعيق عملية التواصل به وتوظيفه التوظيف الأمثل[2].

من هنا يبدو مفيداً قبل الشروع في الحديث عن هذا المفهوم النقدي وصله بسياقه النظري العام المرتبط بنظرية التناص التي ترتكز في اشتغالها على خلفيات أدبية وفلسفية معينة. ونكتفي هنا إجمالاً بالقول - مراعاة لسلطة المقام - أن التناص يشكل إحدى آليات التواصل الأدبي والثقافي معاً؛ فهو من المفاهيم النقدية الحديثة التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، وتتنازعه نزعتان: *أولهما أدبية*: وتتجلى في آثار باحثين من تأثر بها ككرستيفا وبارت في بداية أمره. فهؤلاء ينظرون، مع بعض الخلاف، إلى أن النص الأدبي هو إعادة إنتاج وليس إبداعاً محضاً، وأن كل نص هو معضد أو قالب لنص آخر سابق عليه أو معاصر له. وإن غلبوا الوظيفة القلبية على ما سواها لأن نظرية التناص نمت وترعرعت في خضم نزعة احتجاجية واعتراضية في السياسة والثقافة. *ثانيهما*: *فلسفية* وتتجلى في التفكيكية التي يمثلها دايريدا

وبارت في آخر أيامه وبول ديمن وهارتمن. فقد وظفت نظرية التناص هنا لنسف بعض مقولات المركزية الأوروبية مثل مقولة الحضور ومقولة الانسجام ومقولة الحقيقة المطلقة. وكان سندها النظري الثقافة القبالية اليهودية والفلسفات السوفسطائية وبعض الممارسات الشعبوية[3].

وقد ظهر مصطلح التناص في بدايته مرتبطاً بالجنس الروائي المحايث لنشأته، لكن سرعان ما انتشر في مجال الدراسة الأدبية بمختلف أجناسها وأنواعها، وصار بذلك مفهوماً مشهوراً كل يحاول تجريبه في مجال اختصاصه واشتغاله؛ فاهتم به المبدع والناقد والبلاغي والمؤرخ والسوسيولوجي وما إلى ذلك، بل إنه استطاع أن يثير انتباه المهتم بحوار الحضارات والثقافات أو صراعهما على نحو أصبح معه سؤالاً فنياً وبلاغياً ونقدياً وثقافياً. وهكذا انشغل الباحثون بضبط دلالات هذا المصطلح، وتصنيف أنواعه وأشكاله، فتحدثوا عن التناص الفني والنقدي والبلاغي والثقافي وغير ذلك.

إذا كان التناص الفني كما بينا قد أضحى مشهوراً لدى كل المهتمين بالشأن الأدبي عموماً، فإن التناص في الخطاب النقدي والبلاغي لم يلق تلك الشهرة التي بلغها هذا المصطلح في المجال الإبداعي. وربما يحتاج الحديث عنه شرعية أدبية وأطروحة نظرية وعملية؛ الأمر الذي خصت له الباحثة ليلى بيرون موازي مقالاً لها في مجلة Poétique يحمل عنوان: التناص النقدي Lintertextualité. حاولت من خلاله الإجابة عن سؤال واحد هو[4]: *ما هي حدود الاختلاف بين الحوارية النقدية والحوارية الفنية؟ وقد صاغت هذا السؤال بطريقة أخرى مفادها: ما هي طبيعة الاختلافات بين التناص النقدي والتناص الفني؟ أو هل يمكن أن يوجد هناك تناص حقيقي بين النصوص في هذا الخطاب الذي هو النقد؟*

للإجابة عن السؤال المطروح انطلقت الباحثة من مبدأ عام لا نملك معها إلا أن نسلم به هو أن النقد كان دائماً تناصياً إذا منحنا لمصطلح التناص

معنى موسعاً، فهو يتعلق بوصف نص لنص آخر، نص يتحاور مع آخر؛ وحتى في الحالة البسيطة هناك في الخطاب النقدي تداخل أو تقاطع بين نصين: النص المحلِّل والنص المحلَّل[5].

ورغم هذا، فقد احتاجت الباحثة للدفاع عن أطروحتها المتمثلة في نحت مصطلح التناص النقدي والبحث عن موقع له في النظام المصطلحي لنظرية التناص إلى مناقشة أربع قضايا أساسية هي عبارة عن مقولات نظرية في النقد البنيوي وما بعد البنيوية. نستمع إلى مناقشتها ونتتبعها أولاً، وبعد ذلك نبدي حولها مجموعة من الملاحظات والتحفظات. والقضايا الأربع هي:

الأولى: حدود النص Les frontiéres du texte:

في إطار البحث عن إجابات على السؤال المطروح بدأت الباحثة بإبداء ملاحظات تجريبية منها أن التناص النقدي مصرح به وخاضع لقانون ما في حين أن التناص الفني يمكن أن يكون ضمنياً، وفي أغلب الأحيان يكون كذلك. النقد يصرح أنه يصف نصاً أو عدة نصوص[6]. ومن ثمة فهو خاضع في تصورها لقانون الملكية بمعنى ملكية خطاب الآخر، الشيء الذي يفترض من الناقد معرفة حدود الملكية وقوانينها. أما الإبداع أو بالأحرى المبدع فهو يتجول في مملكة الأدب بحرية ليست موجودة عند الناقد، إنه لا يصرح بشيء، ويمكن أن يتحاور مع مبدعين آخرين دون ذكر أسمائهم، فهو يستعمل أجود ما عند غيره وكأنه له[7]. ومن الملاحظات أيضاً التي قدمتها الباحثة في الموضوع أنه في الحوارية الفنية تكون مختلف النصوص في المستوى نفسه، بينما في الحوارية النقدية يوجد النصان المتحاوران في مستوى مختلف[8]، الأمر الذي يطرح مشكلة الحدود بينهما وطبيعة العلاقة التناصية التي تربط النقد بالإبداع. وإذا كان موقف المتلفظ الكاتب محمياً من قبل مؤسسات الأجناس الأدبية، فإنه ابتداء من نهاية القرن 17 أصبحت هذه

الحدود مموهة. وهكذا ظهرت عدة أصوات في القرن العشرين تعترض ضد سلطة الجنس الأدبي على نحو ما تبين مقاربات بارت وبيتور وموريس بلانشو الذين أكدوا جميعاً على كتابة أدبية لا تعترف بالحدود الأجناسية. وقد شكل هذا سنداً مرجعياً مكان ليلى موازي من القول: إنه لكي يكون هناك تناص حقيقي ينبغي العمل من أجل إلغاء الحدود بين ما هو نقدي وإبداعي في الخطاب النقدي عموماً[9].

الثانية: اللغة الواصفة والتناص Métalangage et intertextualité:

تعميقاً لمناقشتها السابقة، وامتداداً لها ترى ليلى بيرون موازي أن سؤال التناص النقدي يطرح بشكل مختلف عن التناص الفني بناء على الطريقة التي نعرف بها النقد. فإذا اعتبرناه ميتالغة Métalangage فالحدود الأجناسية بين النصين المتحاورين تظل قائمة. ويصعب في تصورها الحديث هنا عن تناص نقدي[10]، لأن العلاقات التناصية تصبح كلها مزدوجة؛ لغتان وتاريخان وذواتان. الأمر الذي لا يحصل في التناص الفني؛ إذ نواجه ذاتاً واحدة ولغة واحدة وتاريخاً واحداً. أما إذا اعتبرنا النقد كتابة بالمفهوم البارتي لها، فإن هذه الحدود تلغى وتنمحي[11]، لأنه لا يوجد تناص في الخطاب النقدي بالمعنى القوي للكلمة إلا عندما تلغى هذه الحدود بواسطة قوة الكتابة. إضافة إلى النقد باعتباره كتابة وحده - في تصور ليلى بيرون موازي - يمكن من ظهور تناص حقيقي في الخطاب النقدي، يمنح للنص الجديد خصائص التكثيف والتعدد الجمالي الذي يميز النص الفني[12].

الثالثة: العمل غير التام L'ouvre inchevée:

لكي يتحقق هناك تناص في الخطاب النقدي، وحتى لا يصبح النقد مجرد إعادة إنتاج بسيطة، اشترطت ليلى بيرون موازي أن يتم النظر إلى

الأعمال الفنية باعتبارها أعمالاً غير تامة؛ ذلك أن العمل التام تاريخياً هو الذي لم يعد يقول شيئاً بالنسبة للإنسان المعاصر؛ أما العمل الفني غير التام فهو العمل الاستشرافي الذي يتقدم عبر الحاضر ويتطلع نحو المستقبل[13]. وقد استندت الباحثة في الأخذ بهذا المبدأ إلى آراء بيتور وموريس بلانشو ورولان بارت الذي عبر من جهته عن انفتاحية العمل الفني بإشارته إلى «تعذر العيش خارج النصوص اللانهائية سواء كان هذا النص بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون، الكتاب يخلق المعنى، والمعنى يخلق الحياة»[14].

الرابعة: المتناصات النقدية Intertextes critiques:

وجدت ليلى بيرون موازي في الكتابات النقدية لكل من بلانشو وبيتور وبارت مجالاً لتطبيق تصوراتها النظرية حول مفهوم التناص النقدي، وهكذا بينت الكيفية التي تشتغل بها المتناصات النقدية عند هؤلاء النقاد الذين يمثلون في تصورها أمثلة للتناص الذي يتجاوز معايير الحوار التقليدي بين الخطابين النقدي والشعري[15]. وقد خلصت من خلال ذلك إلى أن الاستشهادات التي يستشهد بها بلانشو تشكل متناصات بالمعنى الذي يفيد أنه رغم كونها تأتي بين معقوفتين، فإن كتابته تمتصها وتمحوها؛ فكتابة الفضاء الأدبي L'space littéraire نقدي لأن ملاحظات الناقد النظرية مبررة في النصوص التي يستشهد بها، بل إنه في تصور الباحثة يتجاوز ذلك إلى كونه عملاً فنياً وكتابياً مكثفاً وفريداً[16].

أما المتناص النقدي عند بيتور فيختلف عن الحوار النقدي التقليدي؛ إذ إنه يلعب مع استشهاداته ومراجعه مولداً شبكة من العلاقات. فهو لا يستشهد ببودلير كما يستشهد به المؤلفون الآخرون، بل إن قطعه الفنية تدخل في ملكية الناقد، يعيد وضعها بطريقته الخاصة، ويطورها في نصه الخاص، ويحولها بحسب الاختيار الذي يدخله فيها والطريقة التي تعرض بها في تعليقاته[17]. وهذا ما صرح به بيتور نفسه حين أكد على أنه يوجد دائماً في

نقده عنصر معارضة مع إبقاء مسافة على مستوى الفعل وليس على مستوى الأسلوب[18]. وقد تمكن بهذا أن يعيد كتابة نص بودلير من خلال عمل ترابطي وإعادة تركيب للنصوص المستشهد بها؛ فالمادة بودليرية والترتيب الجديد والترابطات بيتورية[19]. إن النص النقدي لبيتور ليس نصاً تحليلياً وثانياً فقط، بل هو كالكتاب يدخل في لعب المبدعين[20] متوسلاً في ذلك بلغتهم الفنية المزدوجة الدلالات. ولعل هذا الذوبان للمؤلفين المستشهد بهم، وهذه المعارضة على مستوى الفعل، كل هذا له اسم واحد - في نظر ليلى بيرون موازي - هو التناص النقدي[21].

أما رولان بارت، فإن كتابه S/Z هو تركيب لمتناقصات بالزاك[22] وأخرى تتصل بالشخصيات والثقافة وتاريخ الأدب والبلاغة والأمثال. هذه النصوص المنقولة والمستشهد بها في الخطاب النقدي ليست لها أية قيمة سلطوية ومرجعية؛ فالنقد هو لغة واصفة، والتطبيق لهذه اللغة ليس علاقة من نوع منطقي وكلي، ولكن لغة واصفة لا تفجر اللغة الموضوع ولا توقف سيرورتها. وهذا ليس ممكناً في نظر ليلى بيرون موازي إلا إذا لم يكن هناك تمييز بين الخطابات عندما يصبح النقد مرة أخرى لغة فنية توازي لغة الإبداع[23].

إن ما يجمع بين كل من بلانشو وبيتور ورولان بارت - في تصور ليلى بيرون موازي - أنهم جميعاً بينوا، كل بطريقته، كيف أن النقد يمكن أن يتجاوز الاستشهاد ويقترب من التناص عن طريق التوزيع والتفريق والربط والتشويش والكتابة. شرط المتناص هو اجتيازه حدود الملفوظ، ثمنه يمكن أن يكون خسران الخصوصية الخطابية والأجناسية التي من شأنها أن تعطي لنوع من الخطاب اسم النقد[24].

خلاصة وتركيب:

انتهت ليلى بيرون موازي في دراستها التطبيقية إلى خلاصة هي أن

المتناصات التي يستحضرها الناقد ويستشهد بها في كتاباته النقدية ليست لها أية سلطة مرجعية عليه؛ بل إنه يتعامل معها كما لو أنها ملكيته الخاصة، يعيد كتابتها ويمحوها غير معترف بخصوصيتها الأجناسية. ومن ثمة يعطيها نحواً خاصاً بها في نصه الجديد معتمداً في ذلك على لغة فنية توازي لغة الإبداع على نحو يجعل كتابته النقدية كتابة فنية بامتياز.

وإذ نتفق مع ليلي بيرون موازي في المبدأ العام الذي انطلقت منه وهو أن النقد تناصي في طبيعته العامة، إلا أننا نختلف معها في مستنداتها العملية والنظرية؛ ذلك أن اعتبار النقد كتابة إبداعية لا تعترف بالحدود الأجناسية للنصوص المتناصية هي إحدى المقولات النظرية التي ارتكز عليها الخطاب النقدي الحديث في مرحلته البنيوية والتفكيكية مع بارت جاك دايريدا وغيرهما من النقاد الذين شكلوا في كتابتهم جانباً من الخلفيات الأدبية والفلسفية لنظرية التناص عموماً. كما أنها تتصل في جوهرها بالنقاش النظري الدائر حول علاقة ما هو نقدي وإبداعي في الخطاب النقدي قديمه وحديثه. وقد ذهب بارت في هذا السياق إلى اعتبار النقد إبداعاً مؤكداً إن إمكانات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد قد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة[25]، وأن النقد غدا من الضروري أن يقرأ ككتابة؛ بل إنه يتجاوز ذلك إلى تقديم تصور سيميولوجي للنقد؛ فالناقد في تصوره يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، أي أنه ينتج تلاحماً للعلامات[26]. ونجد المقولة نفسها في النقد التفكيكي عند دايريدا وأتباعه الذين أفرطوا في القول بإبداعية النقد في إطار دعوى عدمية ألغت سلطة النص الإبداعي وأبقت على سلطة النص النقدي وأعلت من شأنه[27]. ولا شك أن التسليم بهذه المقولة والأخذ بها قد يترتب عليه بشكل منطقي حسب عبدالعزيز حمودة «تبني منهج كتابة نقدية تتعمد لفت انتباه القارئ إلى النص النقدي الجديد في ذاته ولذاته أي تحقيق استغراق القارئ في النص النقدي بعيداً عن القصيدة أو القصة التي كانت نقطة انطلاق القراءة النقدية في المقام الأول، بل أي تعليق ثان أو ثالث على النص النقدي يصبح هو الآخر

إبداعاً»[28]. إضافة إلى أن التمسك بهذا الشعار النقدي يخل بأهم وظائف النقد الأساسية وهي وصف مكونات بناء النص الإبداعي بشكل يمكن من تقديم تفسيرات مختلفة، ويساهم في التبشير بعصر إبداعي جديد، كما يرى ذلك ماتيو أرنولد في مقاله النقدي المعروف «وظيفة النقد في الوقت الحاضر» الذي نشر ضمن كتاب «مقالات في النقد»[29].

وهكذا نجد عبدالعزيز حمودة يعتبر القول بإبداعية النقد إحدى علامات التيه في الخطاب النقدي الحديث والمعاصر، بل هي في تصوره أكبر المزالق النظرية وأخطرها على الإبداع الأدبي، لأنه في ظل هذا المفهوم الجديد لم يعد النقد خادماً للنص الأدبي ولم تعد النظرية خادمة لخادمه[30].

وإذا شئنا أن نركب وجهة نظرنا حول مفهوم التناص النقدي كما اقترحته ليلى بيرون موازي نشير إلى أن الحرص على إلغاء الحدود الأجناسية بين النصوص المتناصية في الخطاب النقدي، والقول بإبداعية اللغة النقدية يضعنا في صلب تصور حداثي يلغي أغلب أصناف القراءات النقدية في تفسير النصوص الإبداعية ويجعلها خارج الدائرة الحوارية للتناص النقدي، فضلاً عن أن ذلك قد يقصي من دائرة الأدب جميع النصوص غير الرمزية وغير القابلة لتأويلات لانهائية بالمفهوم الحداثي لها. وبالجملة قد يضرب بالمبدأ الأساس المنطلق منه في وصف هذه الظاهرة الحوارية المتعلقة بالتناص النقدي. ولعل الحرص على مراعاة هذه الاعتبارات هو الذي سيقوي المبدأ الحواري في الخطاب النقدي، كما هو الشأن بالنسبة للمبدأ الحواري في النص الأدبي، كما صاغه ميخائيل باختين. وربما مكن ذلك من تشييد وصياغة نقد حواري بين النصوص، كما وصفه تودروف؛ إذ يصبح النقد - في تصوره - حواراً أو «لقاء صوتين: صوت الكاتب وصوت الناقد وليس لأي منهما امتياز على الآخر»[31].

فالحوار الذي لا يقصي أحد الطرفين المتحاورين ويقوي من الوظيفة

الفنية والمعرفية للنقد هو وحده الذي يمكن من الحديث عن التناص في أي خطاب نقدي، وإن شئت قل يسهم في صياغة نقد حواري لا يلغي النص الإبداعي ولكن يخدمه وفق آليات الحوار المختلفة؛ ولا يضر في شيء أن يتقاطع هنا التناص النقدي مع التناص الفني في طريقة اشتغال المتناصات التي تنسجم مع أهم الوظائف التي يؤديها التناص في عموم أشكاله وأصنافه وهي الوظيفة التحويلية. ولهذا، فإن النقد لا يمكن أن يكون إبداعاً بالمفهوم القوي للكلمة، ولكنه بالمقابل لغة تساهم في تقديم معرفة واصفة وشاملة للنص على نحو يبشر بكتابة إبداعية جديدة.



الهوامش

1) ينظر هنا مقال محمد العمري، «مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي»، ص 94؛ وينظر كتابه: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 13.

2) ينظر هنا سعيد يقطين «من النص إلى النص المترابط»، ص 73-74.

3) محمد مفتاح، «دور المعرفة الخلفية في الإبداع»، ص 86.

4) Leyla perrone moisés, “L’intertextualité critique”, p 762-484.

5) Ibid, p 373.

6) Ibid, p 372.

7) Ibid, p 372.

8) Ibid, p 373.

9) Ibid, p 375.

10) Ibid, p 376.

11) Ibid, p 375.

12) Ibid, p 376.

13) Ibid, p 377.

14) Le plaisir du texte, p 59.

15) L'intertextualité crituique", 372.

16) Ibid, p 380.

17) Ibid, p 380.

18) Ibid, p 381.

19) Ibid, p 380.

20) Ibid, p 382.

21) Ibid, p 380.

22) Ibid, p 382.



23) Ibid, p 384.

24) Ibid, p 384.

25) النقد والحقيقة، ص 7؛ وينظر فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 112.

26) نفسه، ص 69.

27) عبدالعزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 43.

28) نفسه، ص 43.

29) نفسه، ص 18.

30) نفسه، ص 42-43.

31) نقد النقد، ص 147، وينظر فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 112.

فهرس المصادر والمراجع

- بارت رولان: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، المغرب، 1985.

- تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.

- ثامر فاضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث، ط 1، المركز الثقافي العربي، 1994.

- حمودة عبدالعزيز: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 298 نوفمبر 2003.

- العمري محمد:

  - البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، 1999.

  - «مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي»، نشر ضمن مجلة فكر ونقد، عدد 20، السنة الثانية، يونيو 1999.

- مفتاح محمد: «دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل والتفسير والتأويل»، ضمن مجلة سال، عدد 6، 1992.

- يقطين سعيد: «من النص إلى النص المترابط»، نشر ضمن مجلة عالم الفكر، المجلد 32، العدد 2، 2003.

- Leyla Perrone-Moisé: "L'intertextualité critique", in poétique, nº 26, Ed du seuil.

- Reland Barthes: le plaisir du texte, Ed du seuil.



ظاهرة الاغتراب في شعر القرشي

نورة السفياني

تزايد الاهتمام بمفهوم الاغتراب في الفلسفات المعاصرة وعلم النفس وعلم الاجتماع والدراسات الأدبية والأنثروبيلوجية. ويعود المصطلح الغربي إلى الأصل اللاتيني لكلمة اغتراب وهو alenatio ويعني تحويل شيء ما لملكية شخص آخر. كما ترجع إحدى الاستخدامات التقليدية لهذا المصطلح إلى الإنجليزية الوسيطة المستمدة من اللغة اللاتينية حيث تستخدم كلمة alienato للدلالة على حالة فقدان الوعي أو شلل وقصور القوى العقلية. ويمكن أن يفيد الفعل alienare معنى التسبب في فتور علاقة ودية بين طرفين أو جعل شخص ما مكروها. والواقع أن للاغتراب جذوره الدينية في الفكر المسيحي؛ فقد ارتبطت الكلمة بالآداب اللاهوتية وجاءت في الترجمات والشروح اللاتينية للإنجيل، وكانت تعني الانفصال عن الله بسبب السقوط في الخطيئة والحرمان من النعمة الإلهية. وبدأ مصطلح الاغتراب يأخذ مكانته الفلسفية والفكرية في العصور الحديثة وبالتحديد منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي على يد عدد من الفلاسفة، ومن أهمهم جان جاك روسو وهيجل وماركس وكارين هورني وهيدجر وإريك فروم وسارتر. وقد ناقش روسو الاغتراب في ضوء نظرية العقد الاجتماعي التي يرى فيها أن المرء بوسعه أن يتنازل عن جزء من ملكية يحرزها، أويمنحها كلها للآخر طواعية لتكون تحت التوجيه الأسمى للإرادة العامة للجماعة دون أن يعرضه ذلك للمهانة؛ لأن هذا التنازل لا يفقده شيئاً أساسياً بالنسبة لوضعه إنساناً، لكنه إذا قام بنقل سيادته على نفسه إلى الآخر فإنه يعرض وجوده حينئذ إلى الانحطاط والاغتراب بغض النظر عن التعويض الذي يقدم إليه نظير ذلك، إذ لا يوجد شيء يعوض حرية المرء إذا فقدها. ووسع روسو نطاق مصطلح الاغتراب في مواضع أخرى ليجعله يشمل تقديم المرء شخصيته إلى الجماعة مشيا على هذا الاغتراب الإيجابي الذي يوحد بين

الفرد والبنية الاجتماعية. أما هيجل فقد تميز مصطلح الاغتراب عنده بطبيعة ازدواجية فهو يستخدمه أحيانا بمعنى الانفصال أو التنافر الذي ينشأ بين الفرد والمجتمع ويؤدي إلى اغتراب الذات الناشئ عن التنافر بين الوضع الفعلي للمرء وبين طبيعته الجوهرية. ويصل الفرد الغارق في تميزه في هذه الحالة إلى اعتبار البنية الاجتماعية شيئاً خارجاً عنه ومعارضاً له، ويصبح بالتالي مغترباً عن ذاته لأنه أغفل كليته الجوهرية، ذلك لأن البنية الاجتماعية ليست خارجة عنه، بل هي عقله المتموضع. ويتم قهر الاغتراب عند هيجل عن طريق التسليم أو التخارج وهو بمثابة الوجه الإيجابي لمصطلح الاغتراب في مؤلفاته ،ويتحقق ذلك بواسطة التضحية بالخصوصية والإرادة حتى لو وصل الأمر إلى التنازل عن الشخصية شرط ألا يسفر هذا عن الخضوع للآخر أو الاعتماد عليه؛ فالتنازل لابد أن يكون واعيا يهدف إلى ضمان تحقيق غاية مرغوب فيها ألا وهي الوحدة مع البنية الاجتماعية. وإذا كان هذا يقربه من روسو فإنه يرتبط بما كان يؤمن به في كتاباته الأولى من أن الحب يتطلب التنازل عن الاستقلال بهدف إقرار التضامن بين البشر. وقد ربط ماركس بين اغتراب الناس عن بعضهم وبين الإنتاج؛ لأن إنتاج الإنسان هو حياته في شكل متموضع، وإذا اغترب المرء عن إنتاجه فقد اغترب عن ذاته. ويرى أن هذا ما يحدث في النظام الرأسمالي حين تتحكم المصالح الخاصة بطبقة ما الأمر الذي يؤدي إلى أن يفقد الإنسان شخصيته ووجوده الكلي ،ويتدنى إلى مستوى الآلة والعبد والحيوان، ويصبح كل فرد مشغولاً بمصالحه الخاصة منعزلاً عن الآخرين. ومن هنا يتولد الاغتراب الذي يضرب بجذوره في التمحور حول الذات؛ إذ تعد الأنانية الشرط الضروري والكافي لحدوث الاغتراب. ويقدم ماركس الشيوعية على أنها الحل الحقيقي للتغلب على اغتراب الذات الإنسانية ولفض النزاع بين الإنسان و الإنسان. وعلى الرغم من وجود بعض أوجه الاختلاف بين الفلاسفة السابقين فإنهم يكادون يتفقون على أن من أهم أسباب الاغتراب التنافر الموجود بين الواقع الفعلي للإنسان و الطبيعة الجوهرية، وحل هذا الإشكال لا يتم إلا عن طريق تنازل الفرد عن جزء من

ملكيته واستقلاله في محاولة منه للتوفيق بينه وبين البنية الاجتماعية. أما سارتر فقد قدم مفهوماً مخالفاً فهو لا يفترض وجود هذا التنافر بين الجزء والكل، بل يراه أمراً حتمياً لا مفر منه وعلينا الإقرار به ومواجهته. ويركز سارتر بؤرة اهتمامه في مناقشة مصطلح الاغتراب على ما يسميه نظرة الآخر؛ فالذي يحدد وجودي قدراتي وليس خصائصي المفروضة، ولكن الآخر حين ينظر إلي لا يرى إلا الخصائص المفروضة وأبدو له موضوعاً. وهكذا فإن هذه الذات التي يبصرها الآخر غريبة عني وهي تشكلني موضوعاً غير قابل للعلاج. وليس بوسعي التخلص منها مما يجعلني مغترباً عن نفسي على نحو حتمي لا مفر منه. وقد طور سارتر فيما بعد مفهومه عن الاغتراب رابطاً إياه بالعمل والإنتاج متأثراً بماركس مع الإصرار على أن الاغتراب أمر حتمي ملازم للتموضع بالمعنى الذي يقصده سارتر وتميز به عن السابقين له. هذا ومن السهل ملاحظة كيف تميز مصطلح الاغتراب عند الغربيين عموماً منذ نشأته بسمته الجدلية التي منحته معنى تكامليا وتنازعا بين السلبية والإيجابية، أو كما عبر عنها هيجل بالألمانية بين الانفصال entfremdung والتمازج entaeusserung[1].

أما في الثقافة الإسلامية والفكر العربي فإننا بداية نجد معاجم اللغة تركز على الغربة المكانية؛ فالكلمة ترد فيها بمعنى البعد والنأي كما وردت فيها بمعنى الحدة والتمادي والغموض في الكلام والخروج عن المألوف[2]. ولم ترد الكلمة في القرآن الكريم، وقد ربط بعض فلاسفة ومفكري الغرب أثناء مناقشتهم قصة خروج آدم - عليه السلام - من الجنة كما وجدوها في التوراة والإنجيل، ربطوا بين خروجه من الجنة وهبوطه إلى الأرض وبين تعرضه للشقاء والاغتراب نتيجة لهذه النقلة الكبيرة التي عرضته إلى حالة اغتراب دائم كما يقولون. وسار في هذه الوجهة بعض المفكرين العرب مؤكدين على قبول توبة آدم - عليه السلام - ورحمة الله الواسعة[3]. وعندما نتأمل الآيات القرآنية التي ناقشت هذه القصة لا نجد فيها ما يوحي بالاغتراب من قريب أو بعيد؛ فخروج آدم وزوجه بسبب غواية الشيطان لم تعرضه للعنة الله - عز

وجل - فقد تاب الله عليه وقبل توبته ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾(4) ولم يكن خروجه من الجنة. وليس من دليل قاطع يدل على أن الجنة التي كان فيها آدم هي جنة الخلد(5) - إيذاناً ببدء انفصاله عن خالقه وعذابه وشقائه، بل كان بداية لممارسة تشريف الله له باستخلافه في الأرض لإعمارها وبنائها وعبادته فيها. لكن الإنسان سيتعرض للشقاء والاغتراب لا محالة إذا ترك هدى ربه وخدع بحيل عدوه اللدود واتبع هوى النفس وشهواتها في ما يغضب الله ﴿قُلْنَا اهْبِطُواْ مِنْهَا جَمِيعاً فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدًى فَمَن تَبِعَ هُدَايَ فَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ﴾(6) وتكفل الخالق لعباده بنجاتهم من الضياع والضلال والشقاء إذا احتكموا إلى شرعه وهداه ﴿قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعاً بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدًى فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلاَ يَضِلُّ وَلاَ يَشْقَى﴾(7) أما من اختار طريق الكفر والجحود والغواية وابتعد عن خالقه باتباعه الهوى والشيطان فهو يسير في طريق مسدود وشقاء لانهاية له ﴿أَوَ مَن كَانَ مَيْتاً فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُوراً يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَن مَّثَلُهُ فِي الظُّلُمَاتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِّنْهَا كَذَلِكَ زُيِّنَ لِلْكَافِرِينَ مَا كَانُواْ يَعْمَلُونَ﴾(8) وإذا انتقلنا إلى السنة الشريفة فسنجد استخداما مباشرا للكلمة في حديث المصطفى عليه الصلاة والسلام: [بدأ الإسلام غريباً، وسيعود كما بدأ غريبا فطوبى للغرباء](9) وقد صدمت التعاليم الإسلامية كفار قريش وأبوا في عناد وصلف أن يتنازلوا عما ألفوه من أفكار ومعتقدات، وتسلطوا على المؤمنين بالدين الجديد بالإيذاء والبطش والقتل. ولم يبدل أتباع النبي - ﷺ - حسبهم ولا نسبهم، ولكنهم صاروا غرباء عن مجتمعهم بسبب ما باتوا يعتقدونه ويؤمنون به، فهي إذاً غربة روحية ونفسية أقصتهم عن أهلهم وذويهم وهم يعيشون بين ظهرانيهم، وهي غربة ترفع من قدرهم لأنها تصطفي الفئة التي عرفت الحق فانتصرت له وصبرت عليه و يمنح هذا التفسير مصطلح الاغتراب في الإسلام والفكر العربي خصوصية وتميزاً سيلازمانه بعد ذلك في معظم الأطروحات الفكرية والإبداعية، وهو يعتمد

في جذوره على ربط العربي قديماً بين الشعور بالغربة والإقصاء وبين التميز كما يظهر في الشعر الجاهلي، بل حتى في قواميس اللغة.

هذا وقد لقي موضوع الاغتراب في الثقافة العربية اهتماماً ملحوظاً من المفكرين والفلاسفة العرب، وتمت مناقشته في الأغلب ضمن نطاق الغربة المكانية والزمانية. ومن أشهر المؤلفات التي كشفت عن ذلك الاهتمام: (رسائل الحنين إلى الوطن) للجاحظ وكتاب (أدب الغرباء) للأصبهاني و(الغربة والاغتراب) لابن القيم الجوزية. هذا بالإضافة إلى أننا نجد استخداماً للكلمة واشتقاقاتها بشكل موسع في الشعر والنثر، كما اهتم بها المتصوفة اهتماماً خاصاً. و يميز تاريخ هذا المصطلح في الفكر العربي افتقاده في أغلب الأحيان ذلك الطابع الجدلي الذي تميز به في الثقافة والفكر الغربي؛ إذ قلما نجد اتجاهاً نقدياً في التعامل معه، وغالباً ما يناقش في جو من الشجن والحزن. يقول أبو حيان التوحيدي في كتابه (الإشارات الإلهية): «الغريب في الجملة من كله حرقة، وبعضه فرقة، وليله أسف، ونهاره لهف، وغذاؤه حزن، وعشاؤه شجن، وخوفه وطن»[10]. وإذا أعيت أحدهم القدرة على القولبة ومسايرة من حوله، وشعر بالغربة وسط أهله وأحبابه فهو ليس غريباً ولا شاذاً، بل خاصاً ومتميزاً لكنه لم يجد من يفهمه ويقدر مواهبه كما يرى الصوفيون. يقول ابن باجة في كتابه (تدبير المتوحد): «فأما من وقع على رأي صادق لم يكن في تلك المدينة أو كان فيها نقيضه هو المعتقد، فإنهم يسمون «النوابت» وكلما كانت معتقداتهم أكثر وأعظم موقعاً، كان هذا الاسم أوقع عليهم وهذا الاسم يقال لهم خصوصاً، وقد يقال بعموم على من هو يرى غير رأي أهل المدينة، كيف كان صادقاً أو كاذباً، ونقل إليهم هذاالاسم من العشب النابت من تلقاء نفسه بين الزرع، فلنخص نحن بهذا الاسم الذين يرون الآراء الصادقة»[11]. ويصفهم قائلاً: «هم ما لم يجتمع على رأيهم أمة أو مدينة. وهؤلاء هم الذين يعنونهم الصوفية بقولهم الغرباء، لأنهم وإن كانوا في أوطانهم وبين أترابهم وجيرانهم، غرباء في آرائهم فقد سافروا بأفكارهم إلى مراتب أخرى هي لهم كالأوطان»[12].

وقد عزز الشعر العربي دلالة الأقوال السابقة في عصوره المختلفة منذ العصر الجاهلي وما بعده[13]، وصور الشعراء مشاعر الغربة تصطفق بين جوانحهم، واقترن ذلك في أحايين كثيرة بشعور بالتميز والتفرد. يقول أبوالعلاء المعري:

أولو الفضل في أوطانهم غرباء تشذ وتنأى عنهم القرناء[14]

وساعدت الطبيعة الغنائية للشعر العربي على استثمار تلك الأحاسيس وتعميقها على أفضل وجه. وإذا كان طرفة بن العبد من الذين أقصتهم مجتمعاتهم عن مظلتها حين جاء تعبيره عن فرديته متعارضاً مع قوانينها وأعرافها، فإن عذابه لم يكن يكمن في ذلك الإقصاء، بقدر ما كان يتجسد في عجزه أن يرى نفسه خارج إحساسه المزلزل بالانتماء، أو أن ينتصر لفرديته - رغم اعتداده بها - وإرضاء شراهة (أنا) المتضخمة لديها دون أن يفقد (نحن) العظيمة:

ومازال تشرابي الخمور ولذتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت إفراد البعير المعبد[15]

«لقد عبر طرفة عن تفرده وبروز ذاته في هذه اللمحات الفكرية التي بثها في عدد من موضوعات نصوصه وقرر من خلالها ملامح نمط ذاتي قد ينتمي في بعض خصوصياته إلى توجهات مارسها الجاهليون ولكنه يبقى ذا دلالات خاصة في مضامينه التفصيلية الأخرى. ومن أبرز معطيات التعبير عن الذات المتفردة في شعر طرفة جنوحه إلى تصوير وجوده الفردي بصيغة تؤدي مدلولات التميز وتضخم (الأنا) المنفصمة تماماً عن مقومات وجودها الاجتماعي المفترض»[16]. أما المتنبي فان فرديته لم تكن سببا في اغترابه وحسب بل كانت أحد أوجه عظمته الشعرية ومحركات ديناميكيتها الخاصة، وكان انتماؤه إلى هذه الذات وإيمانه بتفردها أقوى من انتماءاته الأخرى:

يقولون لي ما أنت في كل بلدة؟ وما تبتغي؟ ما أبتغي جل أن يسمى
فلا عبرات بي ساعة لا تعزني ولا صحبتني مهجة تقبل الضيما[17]

ويشهر المتنبي فرديته في وجه ما هو أقوى سلطة من المجتمع في وجه الزمن، ويقف في سبيل ذلك التفرد حتى ضد نفسه ولا انتماءات لديه، ولن يبقى أمام المرء حين يفر من زمنه وذاته إلا الاغتراب وويلاته. وقد لاقى شعراء العربية قبل المتنبي وبعده من أسباب الاغتراب النفسية والاجتماعية والسياسية ما هو مذكور في أشعارهم و أقوالهم من أمثال ما نجده عند امرئ القيس، وأبي فراس، وابن الرومي، وأبي العلاء، وابن الفارض وغيرهم كثير.
أما في العصر الحديث فإن الشاعر العربي - متكئاً على إرث أجداده وما حفلت به الفترات الزمنية التي عاشها من انكسارات وهزائم وإحباطات قومية وإنسانية، اندفع في طرق شتى كان من بينها الانكفاء على الذات، والوقوع في قبضة الغربة والاغتراب. كما أن طابع الحياة الحديثة والفلسفات العدمية التي سادتها أثرت في الفنون والآداب على نحو خاص وأبرزت حقيقة «أن الإنسان كائن وحيد، وأنه رغم وجوده في جماعة فإنه دائما حالة خاصة من الوحدة: يمرض وحده ،ويموت أيضا وحده، ويتمتع أو يتألم وحده....»[18]
والشعور بالعزلة والوحدة ظاهرة قديمة رصدها وعبر عنها شعراء وكتاب الحضارات القديمة من أمثال الشاعر اللاتيني أوفيه صاحب كتاب (فن الهوى) و(مسخ الكائنات)[19] ومن المدارس الشعرية العربية الحديثة التي اكتوت أشعارها بالغربة والاغتراب المهجر والديوان وأبوللو. وقد رفعت الأخيرة لواء العاطفة، والفن والجمال والتغني بدنيا الوجدان وما يجول فيها من مشاعر وأحاسيس، واهتمت بتسجيل تلك المكنونات بكل تفاصيلها ووحدتها وتناقضها. وهكذا وفرت هذه المدارس والحركات الشعرية الفرصة الذهبية لأحاسيس الغربة والوحدة والعزلة أن تبرز نفسها أغراضاً وموضوعات مستقلة على شكل تجربة متكاملة بعد أن كانت أبياتاً متفرقة ينفس الشاعر القديم بها عن ظلم مجتمعه وعصره وإنسان ذلك العصر.

وقد تأثر الأديب والشاعر السعودي مثله مثل غيره بكل المؤثرات السابقة وفي مقدمة هؤلاء الشعراء الشاعر حسن عبدالله القرشي (1927-2004م) شاعر الحب والفن والجمال. وإلى جانب سيرته الشعرية ومجموعة من المؤلفات في النقد والتاريخ والقصة والمسرح الشعري، ترك الشاعر لنا ما يزيد على خمسة عشر ديواناً سطر فيها أشواق روحه الظامئة المحلقة في عوالم مختلفة. ومن اليسير على قارئه أن يلحظ كيف استأثرت دنيا العواطف بجل اهتمامه، وكيف وهبها جذوة فؤاده، وسفح على أعتابها عصارة روحه ومداد قريحته، راصداً حركاتها وسكناتها بعين لا يفوتها شيء، ولا تمل عملها المضني مما يرجح أن المسألة بالنسبة له لم تكن مجرد تأثر بالحركات الشعرية المعاصرة له، بقدر ما كانت إرواء لنفسه المفطورة على حب الجمال المشدودة إلى حديث القلب ودفقة الشعور، هذا ولا يمكن بالطبع إهمال أثر وسلطان الأجواء الثقافية والأدبية التي عاصرها الشاعر. والواقع أن من يتأمل إنتاج القرشي، على تنوعه وغزارته، تلفته البساطة المتناهية التي كان يركن إليها أثناء أداء عمله، فهو يحتفظ بتلقائيته وعفويته ما وسعه ذلك على الرغم من انبهار معاصريه ببعض المذاهب والحركات الشعرية التي مالت إلى الغموض والتعقيد تحت مسميات وأهداف مختلفة. والحق أن القرشي انجذب إلى الرمزية واستسلم لإغرائها في بعض قصائده دون أن يفقد براءته الشعرية وتلقائيته المحببة، كما لم يجد غضاضة في الإفادة من التغيرات التي نالت شكل القصيدة العربية على أيدي المجددين فيما عرف بشعر التفعيلة، وليس ذلك بمستغرب منه ولا يضير كلاسيكيته العريقة التي جاءت أغلب أشعاره في وهجها. يقول القرشي: «بالرغم من ذلك كتبت فيما بعد الشعر الحر في نماذج مقبولة؛ ذلك إنني أستنكر التعصب للشكل في الشعر. ولم يكن اتصالي بحركة الشعر الحر غريباً علي أو متعارضاً شكلاً مع اتجاهاتي، فقد تخليت كما قلت عن القافية ذات الجرس والرنين، وفي كثير من قصائدي الأولى اتجاه إلى تنويع القافية في القصيدة الواحدة...واعتقادي أن الشعر الحر لون سيقدر له البقاء لأنه أقدر - في أغلب الأحيان - على الرمز من

بعض الشعر العمودي، وهذا لا يعني أنه اللون المفضل عندي فكلا اللونين أثير على نفسي محبب إليها[21].

أما هويته الشعرية الحقيقية فهي لا تجد ذاتها وتتعرف عليها إلا في دنيا العاطفة، ولم يكن من قبيل المبالغة أو التصنع أن تتراءى له دنيا الشعر في أتون العواطف المتأججة وبوتقتها. يقول في مقدمة ديوانه (موكب الذكريات): «الشعر دمعات، وابتسامات، وأفكار تتألق، وجراح تسيل على الورق، وقلوب وأكباد تحترق، وطاقات ورد نشوان حسبها أن تفعم الكون بشذاها المسكر وتطلق فيه عبقها المثير! .... ليس الشعر خيالاً مجنحاً في لفظ مشرق ولكنه روح قائله انسكبت للقارئ، أحاسيس دافئة، ونبضات خافقة، وهمسات مرتعشة..»[22]. وحري بمن يولي المشاعر والأحاسيس هذه الأهمية أن يصدم بطغيان الحسابات المادية وزحف الأثرة والأنانية في عالم يسود مشهده الظلم والاستبداد ولا يعترف إلا بالقوة والجبروت، وحري بنفس مفتونة بالجمال والفن أن تتمزق إرباً أمام كل مظاهر القبح والوحشية من حولها وتسقط في براثن الغربة والاغتراب. وقد سجل الشاعر لنا بكل صدق عذابات اغترابه في أحوالها المختلفة، وخص بعضها بقصائد مستقلة لينقل تجربة روحه المغتربة بكل تفاصيلها وأبعادها. وإذا كان القرشي شاعراً أبوللياً صميماً - بالفطرة قبل أي شيء آخر - فإن مشاعره تجاه المرأة تفوز بالحيز الأكبر من عالمه العاطفي وفكره ووجدانه. وإذا كان القرشي هو شاعر الحب والفن والجمال، فإن خصوصية هذه المفردات الثلاث عنده تنبع من أنها كانت تعني: المرأة. و لا يقف الأمر عند المقدار الكمي للقصائد المعبرة عن هذا الموضوع، بل يتجلى في الكيفية التي أبرزت محورية الأمر بالنسبة لتجربته الشعرية والإنسانية، وكيف حافظت على أهميتها وحضورها على امتداد عمره الشعري المديد. لقد كانت المرأة نقطة الارتكاز في عالم القرشي وفضائه الشعري؛ ولهذا فإن المدخل الحقيقي لمناقشة تجربة الاغتراب لديه إنما ينبغي أن تتم من هذه البوابة دون سواها لارتباط هذه الظاهرة في شعره بتركيبته العاطفية والنفسية.

الاغتراب والبعد العاطفي:

حين ننظر إلى واقعية دلالة المرأة ورمزيتها في الشعر العربي من أقدمه إلى أحدثه نجدها في قلب الصورة وفي خلفيتها، ويبدو الأمر في معظمه كأنه لا مهرب منها إلا إليها. وإذا كان الشعراء اختلفوا في التعبير عن ذلك التورط والانغماس كل حسب المدرسة التي ينتمي إليها والمذهب الذي يدين به، فإن المرأة كانت بالنسبة إلي القرشي بداية القصة ونهايتها. وقد أولاها منزلة عالية وكانت انطلاقاته وأجواؤه رومانسية في جذورها تستمد شرعيتها القوية من عفة واعتداد العذريين وولههم المتسامي المضطرم بعواطفه المشتعلة المكبوتة، دون أن يمنعها ذلك من أن تتطلع إلى ما يقدمه لها عالم عمر بن أبي ربيعة الجريء الواثق من نفسه الثرثار المتباهي بصولاته وجولاته. وتظهر أشعار القرشي كيف اتخذ من المرأة في ظل علاقته بها ودلالتها عنده معادلاً موضوعياً للحياة نفسها، وتتغلغل هذه التعادلية أو التبادلية بين المرأة والحياة في قصائده وتعبر عن نفسها بطرق مختلفة على نحو لا يمكن أن تخطئه عين. وقد عرف الشاعر الوجداني عموماً بإيمانه العميق بهذه الجدلية بين الحب والحياة «ومن هنا وجدنا الشاعر يقيم علاقة جدلية بين الحب والحياة، والحب والموت. وهي مسألة خضع لتأثيراتها كثير من الشعراء الوجدانيين لان التعلق بروحانية هذا الحب لابد من أن يكون ممتزجا بدم الشاعر، إذ إنه يوجه كل زوايا وجدانه صوب حالته العاطفية في توهجها وهدوئها. على هذا الأساس يمثل حبه الأمل المرتجى في حالتي الانبساط والانقباض»[23]. ومن الإشارات المباشرة في هذا الصدد قصيدة بعنوان (أنت الحياة) في ديوانه (النغم الأزرق):

إيه يا قاتلي وسارق حظي ... والذي منه تَعذُبُ الترهات!

رغم يأسي ورغم حرمان نفسي ... أنا هواك أنت أنت الحياة[24]

ويقول في قصيدة بعنوان (مناجاة):

بعينيكِ أدركتُ لحنَ الخلودْ		ومن عطركِ الحلو هذا النشيدْ
تَبَاركتَ ربَّاه، هذا الجمال		تَسامى بروحي لمعنىً شرود[25]

ويكمن سر الكون وسر الخلود فيها، أليست المرأة هي رمز الخصب والتجدد والعطاء كما تمثلت في الوجدان الإنساني منذ عهده البدائي وحضاراته القديمة؟ وقد دار الشاعر حول هذا المعنى في قصائد عديدة على نحو يمثل ظاهرة بارزة في شعره ،ويكشف عن مدى أصالة هذا الشعور لديه:

أفاجأ، ألقاك لا أحتفي بك		وقد كنتِ في القلب عطرَ الأماني
فيمَ وقد كنتِ سرَّ الوجود؟		وقد كنت للرُّوح سحر الخلود؟[26]

ولا يهتز هذا المعنى في داخله حتى في حالة غضبه منها، أو عندما تسوء علاقته بها فهي تظل تمثل عنده القيمة نفسها:

إنـــي لأحـــتـــقـــر الحـــيـــاةَ تذيبني عبثًا ولهوا[27]

ويناجيها في مسحة صوفية:

من أنت قولي يا حياتي إنني		لم أدرِ كيف أعودُ منكِ إليكِ؟![28]

وعلى عادة الرومانسيين نجد الطبيعة حاضرة بكل مظاهرها في مختلف الأغراض التي كتب فيها القرشي، وخصوصاً أثناء حديثه عن المرأة.. وإذا كانت المرأة هي الحياة والحياة هي المرأة، فإن من الطبيعي أن نرى ذلك الاندماج بين المرأة والطبيعة؛ فهي النور والقبس والندى والربيع والسلام والدفء والصبح والبدر والضياء والجنة والملاك. وقد دأب الشاعر على الدوران في فلك هذه الألفاظ، وبدا كأنه يضرب بها حصاراً حول روحه الولهى المأسورة. والواقع أن التداخل بين المرأة والطبيعة ملمح رئيس عند شعراء الرومانسية عموماً، فهي واحة الأمان والملجأ والملاذ والكف الحانية وصاحبة اللمسة السحرية القادرة على تبديد الأسى ومحو الشقاء. يقول

الدكتور عبد القادر القط «لذلك تبدو عاطفة الحب عند هؤلاء الوجدانيين وكأنها تجربة روحية ترتبط بمعاني الطهارة والعفة والصمود أمام الشهوات، ويسمو الشاعر فيها بخياله إلى عالم نوراني من الأحلام.. والأوهام، متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته وحافزًا لوجدانه ليرقى إلى ما يستطيع من رحاب الروح والفن. ومن هنا كان وجود المرأة - عند من ينحون هذا المنحى من الشعراء - وجوداً مطلقاً غائماً لا يحده في الأغلب اسم أو زمان أو مكان، يتحدث الشاعر عنه في كثير من الأحيان حديثه إلى غائب مجهول، أو يخاطبه أحياناً كما يخاطب مثالا سامياً، خالصاً من أدران الحياة وأطماعها.

وفي ظل هذه المحورية لدلالة المرأة في شعر القرشي وبخلفيتها النفسية والعاطفية والفنية التي تم بسطها فيما سبق يمكن لنا أن نفهم كيف عبرت روحه المغتربة عن أشجانها وشقائها وإحساسها بالاغتراب في حضور المحبوبة وغيابها وعطائها وإمساكها. يقول في قصيدة بعنوان (في قيود العذاب):

ترقرق في وجنتيك الضياءُ ... وازهى بجبهتكِ الناعمه
وفي صدرك انبثق الناهدا ... ن يطلانِ من فجوةٍ فاغمه
هما طائران استفزَّا الغرامَ ... تفديهما مهجتي الهائمه
فقلتُ هنا مهدُ روحي الغريب ... هنا عشُّ أحلامي الحائمه
هنا عَوْدُ ماضيّ بعد المغيب ... وصحوةُ أشواقي النائمه
ونبضةُ قلبي الذي أثقلتْه ... طيوفُ الأسى بالرّؤى القاتمه
هنا جذوةُ الحبّ ويْحَ الرمادِ ... أيغمرُ أجوائيَ الناغمه؟
أيمضي بنا في عُبابِ الحياةِ ... فنشرقُ بالظلمةِ الجاثمه؟[30]

فهو لا يأوي إليها بأشواقه وتحنانه فحسب، بل وبغربته أيضاً ناشداً لديها العزاء والسلوان «فالمرأة عند الرومانسيين هي الملاذ الذي يحتمون بحبه

من اغترابهم في الواقع الإنساني، لأنها هي الكيان الإنساني الذي تكتمل به حياة الرجل»[31]. يقول في قصيدة بعنوان (أصداء):

أنا في الكون غير أني من الكو ن بعيدٌ، أعظمْ بذلك داءَ
وغريب أجل غريب، ومالي نشوةٌ من سواك تُسْري الضياءَ[32]

وفي قصيدة أخرى بعنوان (نجوى) يحتمي بجمالها وإشراقها وسحرها لتنقذه من غربته رغم ضجيج الحياة من حوله:

نضِّري بالجمال عمري، وبالإشـ ـراق فجري، وبالحنينِ كياني
واسكبي في مسامع النفسِ نجوى عذبةَ السحر ثرةً بالمعاني!
أنا في ضجة الحياة غريبٌ خافتُ الجرسِ في صحارى الزمان[33]

وهكذا يربط الشاعر بين عذابه واغترابه وبين افتقاده وجود المرأة في حياته، فهي الربيع الذي يرحل بغيابها ويترك المشهد بأكمله في قبضة الخريف القاسية. والربيع ذو دلالة عظيمة عند القرشي وهو من المكونات الأساسية لعالمه الشعري - مثل أغلب شعراء أبوللو - وأحد أوجه الحبيبة بكل نضارته وعنفوانه. إنه وجه الحياة العاشق المتدفق حيوية وبهجة الذي يؤمن الشاعر بوجوده، أما الوجه الآخر الخريف أو افتقاد الحب والمرأة فذلك أحد أهم مسببات الاغتراب لديه، لأنه يعني أن الحياة أصبحت أقل جدارة من أن تعاش ولا بديل حينئذ إلا الضياع والأسى والقيد والاغتراب في صحراء قاحلة:

وحلَّ النوى فاستفاق الغرامُ على صرخةٍ كالأسى قاصمه
فولىّ الربيعُ وجاءَ الخريفُ بأصدائِهِ المرَّةِ الجاهمه
وقفنا نودِّعُ حلمًا جميلا ونرنو بعين الأسى الغائمه
أحقًا توارى شذى الذكرياتِ وولتْ مواكبها الباسمه؟

وعدنا كقافلةٍ في الفلاةِ أطافتْ بها طغمةٌ غاشمة

تناءت مشردة بعدما أطاحتْ بها النكبةُ العارمة

أجل نحن عدنا شريديّ ضياعٍ أسيريْن في قبضةٍ جارمه

نجرّ سلاسلَ هذي القيودِ تقاليدَ محكمة صارمه

فلا أنتِ لي وبرغم الهوى تعيشين حسرى المنى راغمه

وما أنا بعدكِ إلا شراعٌ تهاوى مع اللجة الداهمه![34]

وكثيرة هي القصائد التي تدور حول هذا المعنى ومنها (الأمس الضائع) و(ضباب) و(جني الأحلام) و(غير كاسي) و(ضياع) و(في عينيك) و(زخارف فوق أطلال عصر المجون). ولأن المرأة ملهمته الجمال والفن وفي كنف وصلها يحل الربيع ويسري الضياء وتتعالى الأناشيد ويسقى شاعرنا الشهد وتصدح أنغامه وتجود عبقريته الشعرية، فإن غربة الشاعر تبدو أقسى وأمر وتبلغ ذروة حدتها عندما تتغير حواء وتتلون ويشتم منها رائحة الزيف والكذب:

رنّحتني الآلامُ حين تراءيـ ـتُ سناكِ الوضيءَ وصمةَ عارِ!

أيّ نارٍ تشبُّ ملءَ دمي أي انتحارٍ لخافقي وانكسار؟

أي ذكرى حملتنيها لتجتثَّ صفائي كموجةِ الإعصار؟

أوَ أنتِ التي نسجتُ هواها من حنيني وفرحتي وانبهاري؟

تزرعينَ الأشواكَ في روحيَ الحيْـ ـرى وتمضينَ بي لغير قرار

فإذا بالهوى الجميلِ سرابُ وإذا بي أسيرُ رهنَ قفار

مثقلَ الخطوِ متعبَ الطرفِ لهفا نَ وحيداً مضيّعَ الأوطار

أستعيدُ الماضي ولن يُرجعَ الما ضي لقلبي غير الأسى والدمار![35]

واقتران الحب بالشقاء واللوعة قدر العاشقين المحظوظين منهم وسيئي

الحظ فأشعارهم لا تكاد تخلو من أنة الشكوى والتباكي، لكن ذلك الألم يتعاظم داخل شاعرنا بسبب مثاليته وتفانيه في عواطفه. ويصبح الأمر فوق استيعابه حين يقابل هذا التفاني وهذه الجدية من جانبه - والناس يهزلون - بالزيف والنسيان في زمن جف فيه ينبوع الحب وذبلت أزهاره:

من أنا ؟ لحن في ضمير الدنى		من أنا ؟ وَهمٌ في ضلال الغيوبْ!

روحيَ ظمأى ليس من مَنْهَلٍ		يشفي صداها ليس من عندليبْ

لن يسكبَ السحرَ بآفاقها		إلاّ حبيبٌ، أين مني الحبيب؟

لا يُزهرُ الحبُّ (بصبارةٍ)		تعيشُ في قفرٍ سحيقٍ جديب؟[36]

يقول كينيث كينستون «إن معظم استخدامات اصطلاح الاغتراب تشترك في افتراض أن علاقة أو ارتباطا ما وجد من قبل ويتسم بأنه طبيعي وجيد ومرغوب فيه قد تعرض للفقدان»[37]. وهكذا حين تتراءى صور الزيف والخداع خلف ذلك اليقين الذي يسكن جوانحه تسقط نفسه الظامئة فريسة للاغتراب:

كنتُ وحدي هناكَ وكان الغروبُ

ونُضارٌ على الأفقِ زاهٍ يذوب

رغم صوتِ الطيور العجيب

كان قلبي غريب....

فأنا كنتُ وحدي و لا من مُجيب

..		..		..

لا تقولي نسيتكَ وسطَ الزحامْ

لا تقولي انتهى حبنا في الظلام

حبنا ليس عنه انفطام

حبُّنا لا ينام

حبنا قصة تتحدى الأنام

.. .. ..

لا تقولي أنا قد قلوتُ الهوى

فأنا كل عمري صريعُ الجوى

إن قلبي صد ما ارتوى

عاش رهنَ النوى

هو قد ضلَّ في تيههِ ما أرعوى[38]

ورغم مسحة المراهقة الفنية التي تغلف الأبيات السابقة، فإنها تكشف في صدق عن أن القرشي كلما اقترب من رؤية هذا الجانب الخادع والمضلل في الحياة أو الحب أو المرأة، وكلما أجبرته الظروف على الإقرار بوجوده، زادت حدة اغترابه وشعر بأنه يطارد السراب وأنه إنما يمسك الجمر في يده:

تذكرتُ أني في فدفدي أضعتُ بنفسي عتادَ الغدِ

وغيَّبتُ عن ناظري أيَّ زهرٍ سريَّ الشذى ناضرِ المولدِ

وأي جمالٍ أثارَ الهوى بقلبي الذي عادَ كالجَلْمَدِ

تذكرتُ أني الغريبُ الوحيدُ وأني الشريدُ فلن يهتدي

ولِمْ لا؟ وفي غاشياتِ الأسى أعيشُ وفي لجِّها المزبدِ

أحطِّمُ أوتارَ قيثارتي لغيرِ محبٍ ولا مُنشِدِ

❖ ❖ ❖

فحتامَ أرنو إلى موعدٍ وأضربُ في مَهْمَهٍ أجردِ؟

ويشجي الفؤادَ ضياعُ المنى وتَذوي الهوى قالةُ الحسدِ؟

إلى كم أهدهدُ من وَحشتي ولا ثمَّ غيرُ اللظى في يَدي؟![39]

لقد كان القرشي مقبلاً على الحياة يرى في الحب والمرأة تعبيراً عن جوهرها وحقيقتها وحيويتها المتجددة التي تتحدى الجدب والظلام والقبح والموت، وربما لهذا لم يقف وقفة طويلة أمام الموت رغم غزارة شعره وتعرضه لصدمة فقد الأحبة والأصدقاء. غنى القرشي للحياة لأنه كان مؤمناً بها، وأطال الوقوف أمام مظاهرها البهيجة والجذابة والخلاقة التي تتسم بالديناميكية والخصوبة مثل: الربيع والنور والماء والزهر والقمر، وكانت المرأة تلخص تلك المظاهر بكل جمالها وفتنتها وقدرتها على صنع حياة جديدة. لكن الوجه الآخر للصورة موجود أيضاً وإنكارنا له لا يلغيه، ومشاهد البشاعة والظلم والعدوان والغدر والخيانة والجدب والفناء وما شابهها أكبر وأوسع من أن ينفع معها تجميل أو ترقيع أو مداراة. ولأنه مجبر كغيره على تأمل تلك المشاهد سقط في حمأة الاغتراب وقاده ذلك أحياناً إلى الاعتقاد بأن الحياة عبء لا طائل من حمله ولغز لا يستحق عناء التفكير والحل. وإذا لم يكن ثمة إلا المشي في صحراء قاحلة فإن الرحلة ستكون رحلة شقاء وبؤس لانهاية لها إلا السأم والعبث، وهذا ما راحت تبوح به قصائده الوجودية ويلحظ أنه في أغلب تلك القصائد يمم وجهه شطر الرمزية وانحاز إلى شعر التفعيلة على حساب الشكل العمودي الذي عادة ما يصوغ في ثوبه الزاهي القشيب أشواقه الملتهبة ويتغنى بهناء وصل الأحبة وأيام السعادة والهناء.

الاغتراب والقلق الوجودي:

عبر الشاعر العربي مثل غيره عن مخاوفه وموقفه من قضايا مصيرية ذات أبعاد أنطولوجية مثل: ثنائية الموت والحياة، والوجود والعدم، ووقوع الإنسان في قبضة الزمن الصارمة، ومقدار نصيبه من السعادة والشقاء، والمصاعب التي توضع في طريقه منذ مولده إلى مماته، وعدالة ما يحدث له أمام خلقه الضعيف الذي يتهدده بالفناء. كما تساءل الشعراء في ألم ممض عن قصة الإنسان: بدايتها ونهايتها وهدفها ومغزاها. وقد شغلت هذه الأسئلة

وسواها عقول الفلاسفة والمفكرين منذ القدم في مختلف الحضارات، وكانت الشغل الشاغل لعدد كبير منهم وخصوصاً في العصور الحديثة. ودفعت الحرب العالمية الأولى والثانية ونتائجهما المفكر الغربي إلى الاتجاه نحو الإحساس بالظلم الفادح الذي يتعرض الإنسان له في عالم يفتقد المنطق ولا يؤمن إلا بالقوة والأثرة والطغيان؛ فكان ذلك الهجوم الشرس على القيم والأخلاق والدين وفكرة الله ووجوده، والتأكيد على عبث الحياة وخلوها من أي معنى وضرورة مواجهة الإنسان مصيره البائس واعتماده على ذاته كما عبرت عن ذلك مؤلفات شوبنهور و نيتشه وسارتر وألبير كامي وغيرهم. وقامت الأعمال الأدبية الغربية الممثلة لهذه المعاني والصادرة عنها في نشر أفكارها ومعتقدات تلك الاتجاهات والمذاهب الفكرية والفلسفية، واشتهر بعضها وعظم تأثيره وصداه. وصدر الأديب الغربي فيها عن أصالة وعمق، وعبرت أعماله عن مأزق روحي يعيشه ولا يدعيه، وقادته شكوكه الدينية إلى ترك الدين والاعتماد على ذاته في مواجهة الأسئلة الصعبة والحيرة والقلق ليسقط بعدها ضحية للتمزق والشقاء. وقد وصل تأثير هذه الأعمال إلى الأدب العربي المعاصر ورأينا تداعياتها في الأدب السعودي لدى عدد من شعرائه وكان منهم القرشي. واللافت للنظر أن قصائده التي سارت في هذا الاتجاه ضجت بآهات الاغتراب والإحساس العميق بالوحشة والعزلة والإقصاء وتظهر هذه الروح في أحد دواوينه المتقدمة (موكب الذكريات) في قصيدة (غربة):

تشاجيتُ حتى ألفتُ الأسى وأنكرتُ لحن الهوى والمرح؟

وفاضتْ بقلبي مآسي الحياةِ ككأسٍ حوى الخمرَحتى طفح!

فلستُ أبالي أناخَ الهزارُ على روضهِ للمنى أمْ صدح؟!

ولستُ أبالي نعيقَ الغرابِ ولستُ أوالي أليفاً نزح!

أنا غربةٌ في ضمير الزمانِ وهمسٌ شقيٌ هنا مُطَّرح

أنا شبحٌ هائمٌ مُفْرَدٌ بصحراء هل يُستبانُ الشبح؟[40]

وفي قصيدة أخرى تحمل العنوان نفسه (غربة) يغرق الشاعر في وحدة قاتلة تحاصر روحه وتضغط على أعصابه ويستسلم لها في عجز عن محاربة المقدور أو تغيير نفسه التي يلقي عليها باللائمة. إن اغترابه هنا يبدو مرتبطا بتكوينه النفسي والعاطفي والمعرفي؛ ولهذا يفر الشاعر من ضميره فراره من وحش يلاحقه:

عدتُ وحدي أعيشُ فوق البراكيـ ... ـن وأحيا هُنا حياةَ الأسيرِ
لسفوحُ الخضراءُ ضاعتْ رؤاها ... فأنا رهْن مهمة وهجير
عدت وحدي في قبضةِ العدم المُرِّ ... وفي مَجْثَمِ الظلام الكفور
غارقاً في متاهةٍ من شجوني ... ضارياً في دجى حياتي الضرير
أحرقتْ فجري الطروب الموشى ... لفحاتٌ من قسوةِ المقدور
فحصادي الأنينُ من دَهْري الجا ... سي ونجوايَ لوعتي وزفيري
ونثارات غابرٍ يتهادى ... مثل شيخ يدبُّ فوق الصخور
أي ماضٍ نسجت منه أمانيَّ ... رؤيته ببقايا شعوري؟
عدتُ وحدي، كلا، فهذا شقائي ... عاد لي إلْف وحدتي واغترابي!
أتراه أين يمّم خطوي ... مُمْعنا في تعقُّبي وطلابي
ليس يَرثي لحيْرتي واضطرابي ... أو يُرى مشفقا على أوْصابي
أتراه في مطالع صُبحي ... وضحائي وفي المساءِ الكابي
أتراه في الظلام ككابو ... س يشنُّ الوغى على أعصابي
موغلاً في الأذى مُطيفاً بحسي ... زمجراتِ الأسودِ وسْط الغاب
كلما شمتُ في حياتي نَبعاً ... سحر النبع لي فكانَ سرابي
أو تنورتُ في مَسيري طريقاً ... رَبضت نارُه على أعتابي!



عدت وحدي، لا بل فهذا ضميري   مستثارٌ يهفو إلى إحراقي

هو قيدي الباقي يعضُّ ضَراعاً   تي ويلوي عن الأماني سباقي

أيُّ قيدٍ يغلُّ دُنيا حنيني   ويثيرُ الشجون في خفاقي[41]

ولا يبدو تصويره تأنيب الضمير وعذابه يهدف إلى الإشارة إلى القيمة الأخلاقية لهذه الملاحقة في نهي النفس عن شرورها وغواياتها، بقدرما يصور اعتقاده أن في تلك الملاحقة يكمن أحد جوانب المأساة الإنسانية أو مأساته هو على الأقل كما تكشف عن ذلك مفرداته وصوره سواء قصد إلى هذا المعنى أم لا. فعذاب ضميره يقلب سعادته إلى شقاء، ويحول بينه وبين الاستمتاع بحياته، ويوقعه في قبضة البؤس والتعاسة حين يحيل النبع إلى سراب والنور إلى نار، ويحاصره في الليل والنهار، ويشن حربا على أعصابه موغلا في إلحاق الأذى به قاصداً إلى شل حركته، تاركاً إياه فريسة للحزن والإحساس المزلزل بالوحدة والفردية الموحشة. وهكذا بدا الشاعر كأنه يستعير التصور السارتري للأثر المحبط والمدمر لعذاب الضمير الذي وقعت فيه اليكسترا وخافت من ويلاته في مسرحية سارتر (الذباب) في حين هزأ أخوها أورست منه وخرج لملاقاته، أما القرشي فقد اكتفى بالإقرار بضياع الأخلاق ونعى سقوطها متألماً لبقائه هو في أسر ضميره وتحكماته:

فِيمَ هذا الرقيبُ يَغْلو قد عا   د عدوّ النفاق عَبْدالنفاق؟

عادَ كلٌّ يرى الحياة نعيماً   إن تناءتْ عن قبضة الأخلاقِ

ويرى الذل أن يعيشَ بعيداً   عن عبوديّة الثراء الباقي

سالكاً للوصول أيّ طريق   حاطماً للنعيمِ كلَّ وثاق

ضاع معنى الضمير، فيمَ ضميري   يقتضيني مباهجي وانطلاقي؟[42]

وفي قصيدة أخرى بعنوان (غروب) وقف الشاعر بروح مفعمة بالألم متأملا منظر الغروب أمامه متحسرا على شمس عمره الغارية في رحلة كان الغريب فيها والسجين الذي يرسف في قيده ويلاحق السراب :

شفتاي مطبقتان لا تتساءلان!

ويدايَ في القيد المُدمّى ترسفان

وأنا هنا أنشودةٌ ولهى ولحنٌ لا يبين

قيثارةٌ لم ينسكبْ منها الأنين

رغمَ الزمان

رغمَ ارتعاشاتِ الهوان

أستمرئ العيشَ المهين

عيشي على مرّ السنين![43]

ويتأمل ماضيه فلا يرى فيه إلا صور البؤس العقيم والعبير الذاوي الذي لم يترك اليأس فيه أملاً للغد:

وغدي؟ وأيّ غدٍ يلوح؟

لمعذَّب دامي الجروح!

يمشي وتتبَعهُ خطاه

أيّان لا عينٌ تراه

لا همس تتبعه رؤاه

تهديه آثارُ القطيع

في رحلة لا تنتهي

والغيبُ يحجُب عنه ركب السائرين![44]

ويختار القرشي في هذه المقطوعة ألفاظه بعناية محاولاً تلوين حسها الأنطولوجي ما أمكنه ذلك، لكن القصيدة تستجيب عادة لمثل هذه المحاولة على نحو معاكس فتعبر عن نفسها بطريقة أعمق وأوقع أثراً، خصوصاً إذا كان كاتبها يعيش قلق لحظتها الشعورية. ويظهر الشاعر في القصيدة فرداً

في قطيع يساق إلى مصير مجهول لا عين تراه ولا عناية تتبعه. وتساوره الشكوك في مصير الجموع التي سيقت قبله وحجبها الغيب أو المجهول عنه. و يكون الاغتراب عادة وليد الشعور باليأس والإحباط، لذا فإنه لن يجد مناخا تنشط فيه أحاسيسه المتشائمة وأفكاره السوداء أفضل من الفلسفات الوجودية وما تزخر به من قلق وشك ويأس وتمرد. ولا شك أن الشعور بالاغتراب هو أحد مرتكزات العالم الرومانسي الذي يأخذ طابع الحزن والاستكانة واستعذاب أسى الوحدة والفردية «إنها الذات الرومانتيكية تبحث عن نفسها، وبهذا المفهوم كانت الرومانتيكية نوعا من التمرد الميتافيزيقي على العصر. وقد مزق الرومانتيكي أقنعة الرياء في الاعتراف بالحزن المطلق وليس في مجابهة الواقع، لأن مواجهته لا تعني إلا القبح وهو يحلم بيوطوبيا لا بثورة»[45]. لكنه في ظلال الوجودية يعبر عن خلجاته أحيانا في تمرد ورغبة في مواجهة المصير وسط المخاطر والمخاوف:

الأفقُ ينذرُ؟.. لستُ أذعر للنذير!

والشكُّ يطمُرُ فيَّ أنغام الحبور

هذي شرور!

دكناءُ تسبقُها شرور

هذي ظُهور

حمراءُ تلهبُها السياط

لم يبقَ من شمسي ترفرفُ للغروب

غيرُ الشفق!

شفق سيمحوه الأفق !

والأفقُ ينذر لستُ أُذعر للنذير![46]

إن هذا الرفض الميتافيزيقي الذي تعبر عنه القصيدة وهذه اللامبالاة

التي تطل منها نلتقي مجدداً بها في نصوص أخرى. وكأنما «قفز الفشل الوجودي إلى مركز الوعي الإنساني متأثراً بالظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية التي سيطرت على عصرنا، وأدى هذا إلى انشقاق وعدم انسجام بين الإنسان الشخص والعالم. وكانت هذه المقولة هي الإحساس الذي قاد الإنسان إلى مشاعر اللانتماء»(47). وفي قصيدة بعنوان (بحيرة العطش) يقع الشاعر كلياً تحت وطأة الإحساس بالتفاهة والعبث والغربة. بيد أن اغترابه هذه المرة يحثه على الانسحاب والتقهقر:

أتسأليني مَعْبَرا؟ لا تسالي!

سفائني تسيرُ لا يدفعُها شراعْ

تحضنُها شواطئُ الحرمانِ والضياع

أعيشُ لا متاع

وليس لي من زادْ

في زحمةِ الحياةِ غير لحنيَ الجريح

وغير وجهك الذي بدا كواحةٍ من الترف

لأنني في رحلتي عشتُ بلا هدف!

....

مستقبلي؟

مستقبلي أمسٌ مضى فلا يعود

ذبحتُه فهو شهيد

وقد نذرتُ للشقاءِ خبزيَ العتيد

أغلقتُ شباكي على سرابه البعيد

وعشتُ وحدي

للأسى للشوكِ للقيودْ

كقاتل لا يعترف!

....

وكم هتفتُ من جَهامة المساء

وبُحَّ في قيثارتي النداء

يا موكبَ القرصانُ عدْ بي إنني وحيدْ

عُدْ بي قد مزّقني العناء

عُدْ بي قبلَ أن تجفَّ في عروقيَ الدماء

عد بي فاني لاهثٌ مضيّعُ الغناء

كأنني أرجوحةٌ يهزُّها القضاء

يُثقِلني سرٌّ غريبُ الهمسِ ساغبٌ عنيدْ



مرنّحاً مشرّدا

تحملُني صُدف![48]

ويصدر الشاعر في النصين السابقين المغتربين عن روح مفعمة باليأس والحزن والوحشة، وإذا كانت هذه هي أجواء الرومانسيين ومرتكزات عالمهم الشعري والشعوري، فإن قلق الوجوديين يعبرعن نفسه هنا في جلاء ووضوح، هذا على الرغم مما يمتاز القرشي به عموما من روح متفائلة قوية الإيمان بربها وبعدالة قضائه وقدره، ومن السهولة بمكان ملاحظة ذلك على امتداد شعره الغزير. ويبقى السؤال حول أصالة هذه الأفكار الوجودية في الشعر العربي الحديث خصوصاً عند أولئك الذين ينتمون إلى بيئة محافظة تتمسك بتعاليم دينها الحنيف ومبادئه السمحة مثل شاعرنا. يقول الدكتور عزالدين إسماعيل: «حقاً إن بعض محاور النغمة الحزينة في شعرنا المعاصر قد تكون أصولها وافدة كالإحساس بالغربة والضياع والتمزق، ولكن عبثاً

نحاول رد هذه المعطيات إلى تأثر شاعرنا بالشعر الغربي، وإنما هي في الحقيقة أثر لفنين أدبين آخرين هما الفن الروائي والمسرحي، بخاصة الروايات والمسرحيات الوجودية التي ترجمت إلى العربية، ولدراسة كولن ويلسون عن (اللامنتمي) التي ترجمت كذلك منذ أعوام إلى العربية واستفاض الحديث عنها....... ومع تسليمنا بتأثر شاعرنا المعاصر بهذه المحاور الوافدة فإنه لا يمكننا أن نحل الإشكال ببساطة حين نرفض هذه المحاور الجديدة في شعرنا المعاصر على أساس أنها ليست ببساطة أصيلة وليست نابعة من ظروف حياتنا الخاصة ولاهي بزغت وترعرعت في أرضنا. ذلك إن الاستجابة للتيار الوافد لا تقل أهمية ودلالة عن ظهور التيار الجديد الأصيل»[49]. والواقع أن انجذاب القرشي في جزء يسير من شعره إلى الوجودية والوجوديين لا يعني تبنيه لفكر تلك المذاهب والفلسفات العدمية، بل الأقرب أن تكون تلك الإسقاطات من تداعيات نفسه المغتربة التي يصدمها الفارق بين الواقع وما تحلم به، أو ما كان من المفترض أن يكون. وربما ينطبق ذلك على عدد من شعراء العربية الذين عانوا من القلق الوجودي الذي لا يعبر في أغلب الأحيان عن مأزق روحي، بقدر ما يكشف عن تصادم بين الإرادة الفردية والإرادة الجماعية. وربما لهذا اعتقد بعض الدارسين أن هذا القلق الميتافيزيقي ليس أصيلا فالتجربة الوجودية «ليست بالتجربة الأصيلة في الكتابة العربية الإبداعية، إن ما يتهدد الفرد العربي من مخاطر فعلية لا يقع في ممارسة الإرادة بشكل وجودي واضطرار الإنسان إلى أن يختار بين إمكانيات غير محدودة ،بل في انمحاء الإرادة الفردية بفعل قوى تقع خارج نفسه»[50]. وإذا كان الإنسان الغربي تبنى الوجودية والفلسفات العدمية وغيرها لأسباب جوهرية وثيقة الصلة بطبيعة ما تحمله تلك الفلسفات من أفكار ورؤى منحرفة، فإن انجذاب الأديب العربي نحو هذه المذاهب وتمثلها في إنتاجه الإبداعي كان بفعل عوامل أخرى وقضايا خارجية قد لا تربطها صلة حتمية بجذور الوجودية الفلسفية والفكرية والروحية. ومن الملاحظ أن «الموضوع الرئيسي في الرفض في الشعر العربي المعاصر يتجه بصورة أكبر

نحو رفض العالم الخارجي، والاجتماعي والسياسي. ويبدو أن انشغال الشاعر يدور بصورة أكبر حول مشكلات الحياة لا الموت، حول هذا العالم لا العالم الآخر. فالخطر اليومي الذي يتهدد حياة الفرد يمثل الخطر الأكثر قربا إلى تفكير الشاعر...... ولقد بدا الكثير من الرفض لدى الشعراء على شكل إشارات غامضة لدى أفراد أحسوا بعناصر الخيانة و اللاجدوى في الحياة السياسية والاجتماعية فرفضوها»[51]. وتظهر بعض أشعار القرشي أنه كان من الذين صدموا بذلة العرب وهوانهم وعجزهم عن استرجاع حقوقهم المغصوبة رغم شرعية هذه الحقوق، ورغم كل تلك الأمجاد والبطولات التي تؤهل الإنسان العربي للتصدي لغاصبيه والدفاع عن نفسه وعن أرضه. ومع أنه ظل يؤمن بقدرات المقاتلين العرب إلى آخر لحظة في حياته وتتعلق روحه المحبة المخلصة ببارقة أمل مهما كانت ضئيلة أو مستحيلة، فإن قسوة الواقع دفعته - كما دفعت غيره - إلى استشعار روح اليأس والتمزق بين ألم ووحشية وعبثية ما يرون وبين ما يقوله لهم وهج وبطولات التاريخ العربي. وقد عبر هذا التمزق عن نفسه في عدد من القصائد القومية التي أبانت عن فجيعة الشاعر في قومه على نحو أبرز الهم القومي كأحد أهم مسببات الشعور بالاغتراب في تجربة القرشي الشعرية.

الاغتراب والهم القومي:

إن نظرة سريعة في شعر القرشي الذي خصصه لنصرة قضايا قومه والدفاع عنهم ورثاء شهدائهم لكافية إلى لفت النظر إلى الروح الحماسية التي ينطلق الشاعر منها في كتابة أشعاره القومية، وروح التفاؤل والثقة في قدرة المقاوم العربي على انتزاع حقه من غاصبيه وتسجيل انتصارات مدوية يتواصل فيها الأحفاد بالأجداد. لكن الإيمان يزيد وينقص ومع توالي الأحداث المأساوية والمؤسفة كان لابد أن يواجه الشاعر كثيراً من الأسئلة الصعبة والاحتمالات المرعبة والتفسيرات الموجعة، ولم يكن هناك بد من أن تطبق روح

اليأس عليه وتحاصر إيمانه وتفاؤله. واليأس عدو القرشي اللدود، ورؤاه لا تحل في أحد نصوصه حتى يفقد الرجل اتزانه ويغادره تفاؤله ليسقط بعدها في قبضة الاغتراب وتتنفس قصائده روح القلق والضياع. فالحياة جميلة فاتنة خصبة معطاءة هذه حقيقتها وجوهرها عنده، وحين يبصر فيها وجها للقبح والبشاعة والخراب والظلم يغترب القرشي وترتفع آهاته شاكية الغربة والعزلة. هذا بالإضافة إلى البعد التاريخي الذي يثبت حضوره على الدوام في رؤيته الإبداعية كما يظهر من إنتاجه النثري والشعري بحكم دراسته التاريخية التخصصية وعلاقته الوثيقة به «وتغذي دراسة التاريخ في ثقافة القرشي هذا المعنى الفكري في رؤياه الإبداعية، فالماضي لا يكف عن الوجود في العمل الأدبي الذي يبدعه باعتباره تلك الذات التي لم تعد تعبر عن صميم وجود الشاعر، أو تلك الأنا التي لم يعد وجوده سوى معارضة مستمرة لها، وقد نرى في نموذج عنترة اتحاد بالماضي العربي، وعندئذ نرى الشاعر وفيا للماضي مخلصا له، مايلبث أن يتحول عنده إلى قوة دافعة لبناء الحاضر»[52]. لكن الواقع العربي الكارثي أكبر من التفاؤل والمتفائلين، وأمام تلك النظرة المجلة للتاريخ المجيد والماضي العريق، وقوة الانتماء للجذور لم يكن ثمة من مهرب لدى بعض الفئات إلا الأوهام ومعاقرة الأحلام والأماني العذبة، أو مواجهة الواقع بروح يائسة انهزامية تجتر أحزانها وآلامها في إحساس مزلزل بالضياع والغربة:

عَلى سورِ الضياعِ

بساحَة الأشجانْ

ومنْ أرضِ الضَّحَايَا

في صُخُور الشمعِ

غَنَتْنِي الرِّيَاحُ السودُ

حَمْلَق فِيَّ وجدانُ القطيعِ

أطلّ مِنْ عَيْنِ المساء الصيفُ

هشَّ السِّجنُ والسَّجانْ

وزفّتني القَنَاديلُ الضّبابيّةْ

إلي...... إلي

مُدي الظلَّ وارْتَفِقِي

وَرَائي يَا حَوَاري الحُزنِ في الغاباتِ

يا دُنيا الكآبةِ.....

سَلْسلي المأساةَ وانطلقي

سحابتُكِ المطلّةُ في دمي

تَسْتَنْبِت الأشواكَ في عنقي

تُضاعفُ غُرْبَتي بصفَائحِ الفولاذِ كالفَسَقِ

تَدَاعَى النَّجْمُ في الطُرُقَاتِ

جَفَّ النَّهْرُ.....

وارْتَطمَتْ رُؤَى الآفاقِ بالشّفَقِ[53]

إن الروح الاغترابية تزحف في النص السابق على مفرداته في مبناها ومعناها وعلى صوره ونبضه وأجوائه. وتتلاشى أطياف تلك المخلوقات الجميلة الرقيقة التي عادة ما يزدحم عالم القرشي الشعري بها لتحل محلها رؤى الجفاف والجدب والحدة والغلظة، فليس هنا سوى الصخور، والرياح السود و الأشواك وصفائح الفولاذ الملتهبة والسجن والسجان. وتعبر صوره عن يأسه وإحساسه بالمأساة تدفع بقومه في طريق مسدود وتؤذن بوقوع الكارثة و النهاية وماذا بعد جفاف النهر وتهاوي الأنجم وارتطام الشفق بالأفق؟ والصورة الأخيرة من التصورات التي يعاود الشاعر اللجوء إليها في

نصوص أخرى، وهي عنده منتهى اليأس وانقطاع الأمل. ويلوذ الشاعر عادة بالرمزية ووشاحها الشفاف إذا ما رغب في البوح والكشف عن أحزانه دون أن يجرح إحساسه بالمسؤولية والخوف من بث روح الهزيمة وتثبيط الهمم والعزائم. ولكن جرح العرب النازف يتسع ومصابهم يتضاعف مع الأيام، وكان من الطبيعي أن يشعر القرشي مثل غيره من شعراء العربية أن الشق أكبر من الرقعة وأن الهروب إلى الوهم أقسى كثيراً من مجابهة الواقع:

أنْ تجْهَدَ في تبْريرِ الأخطاء

أن تمشيَ فوق سُطوحِ الماء

أن ترقصَ أعزلَ متّشحًا بسلاحِ الوهم

وتستخفيَ عبرَ الأضواء

أن تغْرقَ في تيَّار الأهواءْ

أن تمضغَ شوْكَ السُّهْدِ

وتستنديَ فيظَ الصحْراء

أن تتلاشى فوقَ رَمَادِ الريح

أن تستنبتَ مَطَرَ الحقْد

وتحسبَه أزهارَ الحُلْم

أن تَنْدسَّ مع الأشباحِ الغرباءِ

وتُعانق مَقرورا أطيافا هوْجاء

فحياتُك مَضْيَعةٌ ورمادٌ وهباءْ[54]

وهكذا يتحول الهم القومي في شعره إلى أحد أبرز المشاهد في تجربة الاغتراب لديه إلى الحد الذي أمده بلغة خاصة بات الشاعر يركن إليها في هذه النوعية من قصائده؛ إذ تعج مشاهدها بالعواصف والريح والأشواك

والقيود والتيه والضياع وإحساس بالعبث والجدوى والسير حثيثاً إلى أحضان الهاوية، أما الغربة وبردها القارص فهي في بداية ذلك المشد ونهايته. «فهنا تتلاحم الأبعاد الثلاثة للمأساة عند شاعرنا أي يتلاحم البعد الذاتي والبعد القومي والبعد الفلسفي، ذلك لأن المشي على سطح الماء هو المستحيل... هو العبث هو اللامعقول. هو اللاجدوى. وهذه المشاعر نجدها تتردد عند فلاسفة الوجودية تعبير عن إحساسهم بالحياة وهي أبلغ تصوير لوجدان الشاعر الذاتي والوجدان الجماعي لأمته العربية التي تمشي فوق سطوح الماء..»(55). ويختم الشاعر قصيدته السابقة بأخطر ما يمكن أن تتعرض له نفس آمنة مطمئنة تؤمن بجمال الحياة وأن الغلبة للحق والجمال والضياء والخصب والنماء؛ إذ يهاجم روحه الإحساس بالزيف والكذب والبهتان؛ فوجه محبوبته السمراء التي غنى لها ومجدها في شعره ليس سوى غواية وضلال وسراب خادع. لقد بذل مهجته وعصارة روحه إذاً من أجل حمقاء مرائية ومزيفة:

مزّقتُ حنايا الليلِ الومُكِ ياسمْراء

وأجرِّبُ اقنعتي سوْداءَ وحمراء

وأعانقُ أشرعتي في كَبِد الدأماء

يا ناراً تُلهبُ أوردةَ الصحراء

يا ظمأً، وسرابًا، وظلامًا، ورياء

يا شَفَقا يتلوَّنُ في كبِد الشمس الصفراء

أعْفَيتُك مِن لَوْمي، ابغضتُك ياحَمْقاء!(56)

وفي قصيدة (عندما تحترق القناديل) يبلغ القرشي ذروة الإحساس بالخيبة ومرارة الهزيمة ،وتتحول تلك الشخوص العملاقة وذلك الحضور المهيب لقامة أمته إلى ظل خائف وتمثال نحاسي مفقأ العيون. يقول في مقطعها الختامي:

يَسْحقُ القيدُ أقدامَنا

ونعيش، ونمشي، ظلالاً، ظلالا

تماثيلَ ماضٍ نُحاسيةً

بذوراً خُرافيةً في حقول الصدى

وعيونًا مفقّأةً بالنعاس

وأسرابَ جَرْحَى، فلولاً، فلولا

وَأشرعةً خائبة[57]

إن المتأمل في تلك المساحة الشعرية الشاسعة التي منحها الشاعر لقومه وأمته ليلفته كيف استأثرت النبرة الحماسية بمعظم القصائد القومية التي جاءت ضمن ما يقارب ثلثي إنتاجه الشعري، بينما أخذت تلك النبرة في قصائد الثلث الأخير من ذلك الإنتاج تخفت وتكاد تتلاشى دون أن تغادرها روح الأمل والتفاؤل أو يتركها حماسها الذي كان يستيقظ من وقت لآخر لائذاً بنماذج البطولة العربية المشرقة من جاهلية أو إسلامية. وقد اقتصر استدعاء النموذج التاريخي والإنساني في شعر القرشي على ذكر الأسماء واستخدامها على طريقة المشبه والمشبه به. ويبدو أن طريقة الشعراء المعاصرين له في التعامل مع عدد من النماذج والشخصيات التراثية في شعرهم لم تجذبه على الرغم من شهرة بعضهم من أمثال أمل دنقل والبياتي والسياب وغيرهم. كذلك لم يحاول الاعتماد على الأساطير العربية أو الغربية - إلا في حدود ذكر الأسماء - وكان بإمكانه توظيف الرمز الأسطوري في قصائده القومية المغتربة على اعتبار أن الأسطورة من أهم مظاهر الاغتراب في النصوص الأدبية. والمحاولة اليتيمة للشاعر في هذا الصدد قصيدة بعنوان (غادتي «شهرزاد»). وتعود ملكية شهريار في تلك القصيدة إلى توفيق الحكيم في مسرحيته (شهرزاد) عندما فقد نهمه الحسي لاعتبارات فكرية وفلسفية طرأت عليه بعد أن فتحت شهرزاد باب المعرفة أمامه على مصراعيه، الأمر

الذي أفقده اتزانه ودفع به إلى ما يشبه الجنون. أما شهريار عند القرشي فإنه يتحول ذلك التحول الخطير بسبب الزمن وأحكامه القاسية التي لا مفر من الرضوخ لها والانصياع لأوامرها إلى جانب ما بات يثقل كاهله من هزائم وانكسارات:

ارجعي (شهرزاد)

ارجعي فالحُداءُ القديمُ تعَالى

وظلُّ المساءِ تمددَ

وانهارَ فوقَ أريكتهِ (شهريار)

عاد طفلاً بريئا

يخوِّضُ في النهرِ حرا



ويلتحفُ الانكسار

سيفُه لم يعدْ مُصلتا مشهَرا يتحدى

صدُورَ الصبايا الصغار

سيفُه عادَ من خشب الوردِ

في ذلةِ الاحتضارْ

أغمد السَّيفَ منكسراً ومشى حاسر الرأسِ

يَبْكي ,ويَمْرَحُ

يُسقط حتى بقايا الإزارْ

قد تولّى النهار

ارجعي هي ذي الأرضْ ممطورة

ونسيم الزهور تَماوجَ

في رَدَهاتِ الأمل

والقَمَارى تلحَنُّ - ثمةَ - سكرى

فنونَ الغزل

إيه قصّي علينا حديثَك

واسترسلي، جُنّ فينا السّأم

قد سُقينا المراراتِ في كل كأسٍ

وشُلّت أحاسيسُنا - في دروب الأفاعي - مروّعةً

وشجَانا الندم![58]

إن الهم الشخصي ومخاوف الشاعر من زحف الشيخوخة وسطوة الزمن يستولي على البعد القومي في النص ولا يترك له إلا مساحة هامشية. وهو يطلب من شهرزاد ابنة الأسطورة المزينة بالرؤى القرشية أن تنقذه من سأم المرحلة المقبلة وتبعث الحياة في أرضه التي توشك على الإقفار. وهكذا يعيد الشاعر شهريار الحكيم إلى قلب الأسطورة مجدداً بكل منطلقاته الجنسية والنفسية واحتياجه العاطفي وشغفه الطفولي. لكنه عند القرشي لا يتجه إلى هذه الوجهة بدافع الانتقام والحس الشره النهم كما في الأسطورة الأصلية، بل بدافع الخوف من سطوة الزمن والرغبة في الاختباء من ظله الكئيب في أفياء حواء وحدائقها اليانعة المزهرة. ولا شك أن استثمار الأسطورة على هذا النحو يعد إضافة مهمة لها، ومن الإنصاف أن يحسب للشاعر. وإذا كان الهم الشخصي استأثر بنبض القصيدة السابقة فإن هناك عدداً من النصوص خلط الشاعر فيها بين أحزانه وأحزان قومه وغربته وغربتهم، وتنقل بخفة ورشاقة بين الجرحين في خط متعرج متشابك ومتطابق أحياناً، وذلك عندما يتحد الصوتان ولا نعود نعرف من الذي يشتكي ويتأوه؟ ومن قصائده التي تسير في هذا الاتجاه قصيدته (زخارف فوق أطلال عصر المجون) وهي من شعره الجميل الذي يبرز اتساع رؤيته الشعرية وانفساحها

أمام عدد من التأويلات التي تجد مكانا لها داخل نص غائم بالرؤى الحزينة والذكريات العبقة ومشاعر الحنين والغربة والوله والحسرة على تدنيس الطهر والصفاء في عالم القبح والبشاعة:

سماويةٌ أنتِ علوية

فوق أرضٍ من الطين، والحقد، والعهر

تُرعشها خيلُ كلِّ المرابين

فوق مناراتِ عصر المجون!

....

وقلبي الترابيُّ

تحصده أذرعُ النار في هيكل القحط

تخذله ذهلةُ الحلم

يرفضُهُ شجرُ الورد والياسمين!

سماويةٌ والثرى مخصبٌ بالمهانات

ممتزجٌ بأنين الثكالى الغريقات

والكونُ منفى الحثالات

مهترئٌ

غارقٌ في التوافهِ حتى الجنون![59]

لقد سجل الشاعر إخفاقاته وهزائمه العاطفية في قصائد كثيرة، وبكى إخلاصه وتفانيه الذي قوبل بالغدر والجحود في دنيا لا تعترف بالمشاعر الصادقة والطهر والصفاء. وهذا ما تتلقاه محبوبته السماوية هنا، وقد تكون هذه المحبوبة الحجاز أو الديار المقدسة في فلسطين أو الحضارة الإسلامية عموماً لصبغتها السماوية والنورانية (وربما يختلط كل هذا بذكرى

حبه الحجازي الأول: فتاة الشرقة) إنها تعاني - مثله - من هجمة الحقد الشرسة الدموية في زمن جنون المادة وتفاهة الفاسدين والمنتفعين. ولا يماثل عطشه للحب وظمأه للحياة وينبوعها الثري المتدفق إلا شوق هذه الأمة لماضيها وعبق ذلك الماضي وألقه وعنفوانه. وفي ظل شعورهما بصعوبة اللقاء واستحالة الوصل يتعذب الاثنان:

وأعرف أن التداني مُحالٌ

وأنَّ اقترابَ المسافاتِ ما بيننا

قدرٌ مستحيل

وأن انبهارَ العيون بومض الهوى

برزخٌ لا يهون!

....



وأعلم أنَّ الزحامَ مضلٌ

وأن المنى وجعٌ مستبدٌ

وأنكِ عطشى إلى النهر

والنهرُ معتكرٌ ثائرٌ

والرمادُ يسربلُ

كلَّ الحصون

....

دعيني أخوِّضْ في الترهاتِ

وحيداً غريبا

ولا تحفَلي إن رأيتِ المكبلَ

يُقتاد مرتهنا للمآسي

ويُلقي بأعماقِ تيه السجون؛[60]

....

لقد انحاز الشاعر في قصائده القومية المغتربة إلى شعر التفعيلة و ومال إلى تقسيم تلك القصائد إلى مقاطع أو مشاهد أداها بطريقة غنائية مفرطة شكلاً ومضموناً. وليس من غرابة في ذلك فهو شاعر مطبوع عرف بسيطرته التامة على ألحانه من خلال علاقته الحميمة والممتدة بالشعر العمودي بموسيقاه الفخمة الشجية التي لطفها الحس الأبوللي المرهف وصبغها القرشي بلونه الخاص بكل ما عرف عنه من أناقة وذوق رفيع. لكن الشاعر بدا في بعض تلك القصائد كلفا بمطاردة القافية مسكونا بالهاجس الموسيقي على نحو أساء لعدد منها وصبغها بطابع المراهقة أو السطحية، هذا مع أن الشكل الجديد يعطيه من الحرية ما يهيئ له الانصراف إلى متابعة الرؤية الشعرية واللحظة النفسية التي تعيشهما القصيدة فهما أولى بالعناية والرعاية. ومع هذا فإن القرشي أثبت من خلال شعره القومي - والعاطفي والوجودي - الذي عبر عن اغترابه و فجيعته في قومه، أثبت نجاحه في التعامل مع تقنيات الشكل الجديد وإخضاعه وإخضاع الرمزية لذائقته الخاصة ومزاجه الكلاسيكي. ومن اليسير ملاحظة كيف ازدحمت تلك القصائد بالمخلوقات الشائهة ورموز الجدب والجفاف والبشاعة والغدر والقسوة كالغربان والأفاعي والحيتان والذئاب والجنادب. أما مرتكزات تلك المشاهد وخلفيتها فهي الريح والصحراء والصخور والليل والظمأ والأفق الدامي، وغالباً ما يظهر الشاعر وسطها سجينا يرسف في قيده دامي الجرح مطبق الشفتين مضيع الألحان لا يأسى أحد لمصابه. أما اغتراب الشاعر عن وطنه لأسباب اجتماعية أو فكرية فهي تجربة أخرى تميزت بسمات وملامح مختلفة.

غربته المكانية والزمانية:

تقلب الشاعر في عدة مناصب تعليمية ووزارية، كما عمل سفيراً لبلاده لدى موريتانيا والسودان، وعرف بكثرة أسفاره ورحلاته واتساع مشاركاته العلمية والثقافية. وقد عاش فترات من حياته مغترباً عن وطنه، وأتاح كل ذلك له أن يعيش حياة حافلة وتجارب كثيرة سمحت له بالاختلاط بمختلف الأجناس والمجتمعات لتزداد خبرته بنفسه وبالآخرين. وإذا كانت المعرفة حزناً - كما يقال - فإن ما كتبه القرشي من وحي هذه المعرفة، وما انتهى إليه في آخر أيامه من اعتزال الناس والمجتمعات، يظهر أن ما تكشف له من أحوال الناس كان فوق احتماله وقدرته. ولم يكن يعرف الشاعر عموما بميله إلى حياة الصخب ولفت الأنظار، وكان من الزاهدين في الأضواء وفتنتها رغم مكانته العلمية والشعرية. كذلك اشتكت روحه ألم الغربة عن الوطن والأحبة والأصدقاء، واشتاقت نفسه المجبولة على الوفاء والإخلاص إلى معانقة ربوع مرباه وذكريات صباه وأحلامه. وقد عكس شعره التداعيات الشعورية لغربتيه الإجبارية والاختيارية على نحو يدل على أصالة هذا النوع من الاغتراب في شعره، وأنه لم يكن من تهويمات العالم الرومانسي الذي ينتمي إليه الشاعر قلبا وقالبا . ومن القصائد التي سجل من خلالها تداعيات غربته المكانية قصيدة (مذبح الحب) وهي من وحي زيارته لباريس. وتظهر القصيدة دهشته من جرأة الفرنسيات وصدمته من طريقتهن العملية في الحب، بينما يفضل هو طريقة الشرقيين بحيائها وسحرها وخصوصيتها وغموضها:

في (باريس) عَرفْتُ الجمرة

وعَرفتُ اللوعةَ والحسرة

وكرهتُ الرّاءَ الملثوغةَ في وحشيّة

تُخفيها نظرةُ جنية

تُبديها همْسة مأجورة

من بينِ شفاهٍ مسعورة

فأنا شَاعرٌ

لا يكفيه رُواءُ الصورة

لا يرويه ضَبابُ الجنسِ الأحمرُ

يهوى في الإنسانةِ روحَ الشرقِ الأخضرا ....

....

في (باريسَ) جرعتُ الغصة

فكأنيَ طفلٌ محرومٌ من أبويهِ

وتراءيت كلابَ الصيد تُهرولُ نحوي

تلعق من أقدامِ الطرقِ

لا تعرفُ معنًى للغسقِ

تجري لاهثةً لتعيشَ كلابُ الصيدِ

من خفقات غريب أسمرٌ

يستوحي (الكُونكُورْدَ) قصيدة

ويعيش خيالاً ومثالا ....(61)

ويقلق القرشي المشاعر العدائية التي تكنها باريس له - كما يتصور - وهذا يدل على تفاقم إحساسه بالغربة. ويشعر أن كلاب الصيد تطارده وتتربص به شراً وبأن عاصمة النور - كما يسمونها - تسخر من سذاجته القروية ومثاليته الرومانسية. لكنه يدرك من جهة أخرى أن مشكلته ليست مع المكان وأن غربته لم تكن مكانية وحسب، بل روحية تعزله داخل أسوار تمنعه الضياء وتطفئ نار روحه المتقدة:

وتراءيتُ جدارَ العزلة كالأسوارِ

يحجبُ عن عينَيّ وميضَ النارِ

فكأني قَنديلٌ مطفأ

في حجرةِ أعشى أعزلَ سكيّرِ

نسيته قافلةُ النور!

....

في (باريسَ) شعرتُ بغربةِ رُوحٍ ثكلى

أحسَسْتُ بمصرعِ آحلامي

فبناتكِ (باريسُ) سُكارى عن أنغامي

في لحظاتِ الحبِّ العَجلى

ويغرق في تفاصيل المكان يبحث فيه عن شيء يشبهه ويبدد غربته. وتتوثق صلة الإنسان بالجماد والحيوان عادة عندما ينقطع ما بينه وبين البشر وينفض يديه من عالمهم ويزهد فيهم وفيه. ويبدو أن حسية باريس المكشوفة تجرح كبرياء عواطفه المتأججة التي كانت تعلق آمالاً كبيراً على زيارتها لباريس الأسطورة أمل المحرومين الظامئين للفن والحياة:

وأسيرُ بشارعكِ الأبيضِ أغسلُ يأسي

في شلالاتٍ ضوئية

و«الفسقيّات» الأربعُ ترمُقني

كعرائس بحرٍ ذهبيّة

في صُفْرتِها لهفةُ أجْوائي الشفقيّة

أمسحُ من حبّاتِ المطرِ

عن نظارةِ طرْفٍ مسهدْ

أوَ ذا ما يملكُه الشاعرُ في أفْيائكِ يا (باريسُ)؟

اهْديتُك لرُوحي العطشى لقمةَ جوعٍ؟ جُرعة آلٍ؟!

يا أسطورة

يا أغنيّة

ردّدها حرمانُ بلادي

اشبَعَها الشعراءُ تهاويلاً وغراما

يا سحْرا يقتلُ أزهارَ سنيني

واعُودُ كظلٍّ مسكينِ

وحْدي

أتلمّسُ دربا لـ (المترو)

أحشرُ نفسي ما بينَ فئاتٍ بشريّة

واعُودُ لفندقيَ الأدردْ

وحْدي

مثلَ الطيفِ المجهد!(63)

ويلحظ كيف اقترن الشعور بالغربة في النص السابق بالإحساس بالمهانة وضآلة الحجم والضياع في مدينة لايعرفه أحد فيها، وهذا يقربه من تجربة الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي وطريقته المميزة في رصد أحاسيس القروي المغترب في المدينة. أما صورة باريس المتوحشة الشهوانية المسعورة التي تنظر إلى ما في جيبه لا إلى ما في قلبه فهي تأخذه إلى الشعراء التموزيين وموقفهم من المدينة، وعلى رأسهم بدر شاكر السياب الذي يكن القرشي له إعجاباً خاصاً وينجذب إلى عالمه في بعض قصائده مثل (من أطياف الغربة) وفيها تأثر واضح بقصائد السياب في ديوانه (شناشيل ابنة الجلبي) وخصوصا قصيدته (يا غربة الروح) التي يقول السياب في مطلعها:

يا غربةَ الروحِ في دنيا من الحَجَرِ
والثلجِ والقارِ والفولاذِ والضجرِ،
يا غربة الروح.. لا شمسٌ فائتلق
فيها ولا أفقُ
يطير فيه خيالي ساعةَ السحر.
نارٌ تضيء الخُواء البرد، تحترقُ
فيها المسافات، تُدنيني، بلا سَفَرِ،
من نخل جيكورَ أجني دانيَ الثمر.
نار بلا سمر
إلا أحاديثَ من ماضيٍّ تندفقُ
كأنهن حفيفٌ منه أخيلةٌ
في السمع باقيةٌ تبكي بلا شجر.
يا غربةَ الروح في دنيا من الحجر!
مسدودةٌ كلُ أفاقي بأبنيةٍ
سودٍ، وكانت سمائي يلهث البصرُ
في شطّها مثل طيرٍ هدّه السفرُ:
النهر والشفقُ
يميل فيه شراعٌ يرجف الألقُ
في خفقهِ، وهو يحثو، كلما ارتعشا،
دنيا فوانيسَ بعد أخرى تنشر الغبشا
فوق الجناحين... حتى يلهث النظرُ[64].

أما القرشي فهو يقول:

غريبٌ.. فوقَ أنهارِ المساءِ

سَرَى بغيرِ شراعْ

أسيرٌ غاصَ حتى القاعْ

تلوحُ الشمسُ فوق وشاحهِ

ترنُو.. وتتغمُرُ

يغيبُ سنا

يضيعُ وشاحْ

وفي أذنيْه ثرثرةُ الحَيارى

وفي ظلامِ اليمّْ

تستأني، وتتحسرُ

ولا نأيٌ بكفيهِ

ولا عودٌ .. ولا وترُ

وفي منفاهُ همهمةُ الرياحِ

تهزُّها الأشباحْ؟[65]

إنها غربة المسافر بعيدا عن وطنه وأحبابه بطعمها المر ووجهها الحزين الآسيان، وما تبعثه في المرء من إحساس بالوحدة والوحشة والانقطاع ،وكما لاذ السياب بجيكور وذكرى أمه والعراق، توجه القرشي بأشواقه وحنينه واستغاثته إلى موطنه وحبه الحجازي الذي لايفتأ يلح على خاطره ناشداً لديه العزاء والسلوان لنفسه الظامئة للحب والنور والبعث من جديد:

وأنتِ... وأنتِ....

يا همسَ القُرون

ودفقةَ الألحانْ

ذكرتُكِ واعتصرتُ صداكِ

فانفجرتْ بيَ الجدرانْ

ذكرتُكِ حالما بالموتِ، بالمأساةِ

في بَوابةِ الأحزانْ

ذكرتُك ظامئا للفجرِ

للأمطارِ

للأصحابِ

مُرتمياً على الشطآنْ

ذكرتكِ لمْ تزلْ ذكراكِ نهرا

يغمرُ الأعشابْ

وينقعُ غُلَّةَ الغدرانْ

ذكرتكِ أنتِ يا قدرَ الغريبِ

بساحة الحرمانْ

ويا خيطَ الضياءِ إليَّ

يعبرُ سُدْفةَ الآفاقِ مشتعلا

ويسحبُ حالكَ الأكفانْ!(66)

إن تجربته الاغترابية هذه المرة تقربه من السياب وعالمه في منطلقاتها ومفرداتها وصورها وتفاصيلها المائية: بحراً ونهراً وغديراً ومطراً وشراعا وزورقا وقاعا وشاطئا وموجا ويما. واحتشدت تلك الأوجه المائية في القصيدة تهزها رياح الغربة والذكرى، ويعصر روحها حب عارم للحياة

وهديرها الصاخب ممثلا في الماء: رمز الخصوبة والعنفوان. لكنها لا تنسى مغازلة الموت بدافع الفضول والتحدي والاعتقاد الراسخ بتلازم الاثنين في تلك الثنائية والازدواجية التي كانت سبب عذاب شاعر العراق العظيم وخلوده في الوقت نفسه. إن ظمأ السياب إلى الحياة والرغبة المجنونة التي كانت تسكنه في اعتصار لذتها ومتعها لآخر قطرة لا يماثلها إلا تلك التي كانت للقرشي، ويكمن الفارق بينهما في أن الأول غلبته الحسية توجهها عواطفه القوية، بينما استأثرت العاطفة وسموها بلب الثاني دون أن يتمكن من أن يصم أذنيه عن الحس وشراهته. يحدث هذا رغم الفارق الكبير بين غربة القرشي التي كانت في معظمها بدافع الوجاهة والثراء وتجدد المعرفة، وبين غربة السياب غربة الفقر والحاجة والمرض العضال والتشرد. ولا يمكن إرجاع هذا التشابه بين التجربتين إلى إعجاب القرشي بالسياب وحسب، بل الأقرب أن يكون مرد ذلك إلى التوافق النفسي بين الشاعرين في إقبالهما على الحياة ولذتها، وتعبيرهما عن ذلك في ضوء اختلاف انتماءاتهما الثقافية والعقدية والفكرية. وفي حين تجاهل القرشي الموت والفناء والسكون في شعره ما وسعه ذلك، كان حضور جدلية الموت والحياة في شعر السياب من أهم مرتكزات عالمه الشعري المتميز.

بيد أن الغربة المكانية ليست هي هاجس القرشي الأقوى كما يظهر من شعره، وربما لهذا لا يرصد شعره اغترابه المكاني إلا في قصائد محدودة مقارنة بتجاربه الاغترابية الأخرى، هذا على الرغم من قضائه فترات طويلة من حياته بعيداً عن وطنه. وفي النهاية ليس المكان هو ما يستأثر باهتمام القرشي بل الإنسان، وهذا ما يفسر شغفه برسم تلك اللوحات الرائعة لعدد من الشخصيات التاريخية والمعاصرة وحفرها ونقشها بأنامل خبير فنان يؤدي عمله بأكبر قدر من المتعة والمهارة. ويستحوذ هذا النوع من القصائد على مساحة جيدة من شعره تجلت قريحته فيها في أروع حالاتها في أداء كلاسيكي يقطر رقة ورشاقة في نغم بحتري أخاذ وروح صادقة الحب خالصة النية. ولا شك أن هذه المجموعة من أشعاره التي توجه بها إلى عدد من

الشخصيات الأدبية وغيرها تحتاج إلى دراسة خاصة مستفيضة تكشف معالمها وأدواتها النفسية والفنية. لكن هذه القدرة والمهارة في قراءة النفس البشرية وفض مغاليقها لم تكن في صالح الشاعر دائماً، بل أضافت سببا آخر إلى شقائه واغترابه. يقول في قصيدة له بعنوان (صحيفة الوجوه):

إني سئمتُ من الأنامِ خداعاً ... ورجعتُ مكلومَ الحشا ملتاعا!
كم ذا أطالعُ في الوجوهِ صحيفةً ... تجلو الخَنا وتجسّم الأوجاعا
كلٌّ يبادلك المودة كاذبا ... فإذا اختبرتَ وجدته خدّاعا
بئستْ خلائق كالسّراب خوادع ... تُخفي الأذى وتبدّل الأوضاعا[67]

ويمضي الشاعر في تأمل أحوال هؤلاء المزيفين والخداعين بكل ما جبلوا عليه من كذب ونفاق، ويذهله كيف تقدموا الصفوف دون سواهم واعتلوا أعلى المناصب والرتب، ولا يجد مفراً أمام هذا الزيف والنفاق والأوضاع المقلوبة إلا أن ينأى بنفسه عن هذا العبث ويفر إلى العزلة والتفرد:

لا تسألوا لمَ عدتُ فردا في الورى ... إنيّ سئمت من الأنام خداعا![68]

كذلك شكا الشاعر من جحود ونكران الأبعدين والأقربين كما في قصيدته (هتفة مجروح) التي لاذ فيها بأعتاب الكريم يشكوه غربته وكربته:

فاقبلْ شَكاتي إنني مثقلٌ ... إني غريبٌ عِشتُ بينَ البشرْ
مستغفراً جئتكَ لا أحملُ ... إلا إلى ذاتِك روحي الأشِر[69]

كما أرجع قدراً من عذابه واغترابه إلى علاقته بالشعر والكلمة وما تفرضه هذه العلاقة على بعض الشعراء من إحساس بالمسؤولية تجاه البشر فهم شمعة تحترق ونبض يشتعل من أجل الآخرين. هذه المكانة الرفيعة التي تمنح الشاعر هالة تكاد تكون أسطورية لها جذورها في الشعر العربي القديم كما عبر شعراء العربية عنها من أمثال: طرفة والمتنبي وأبي العلاء وابن

الرومي وغيرهم. فلا أحد يقدر مواهبهم العظيمة وتضحياتهم الجمة ولا يكافئهم زمنهم إلا بالإهمال والجحود والنكران. وقد تميز شعراء أبوللو عموما بهذا المنحى الأسطوري في إعلاء قدر الشاعر وتعظيم مكانته، ولهم في ذلك قصائد مشهورة كتلك التي كانت لعلي محمود طه والشرنوبي. يقول القرشي في قصيدة بعنوان (الشاعر):

هدأ الكونُ وأشجاه الظلامُ

ملكٌ يسهر والناس نيامُ

غارقٌ في لجج الفكر شجٍ

زارعٌ، والزرع يجنيه الطغامْ

ضاحكٌ باكٍ معاً، كم يغتلي

بمآسيه فيعييه الكلام

راعشُ القلب، وفي القلب جوًى

حائر، من صولة الغدرِ مُضام

خافض الرأس، وكم يثقلُه

أن يرى الأحلامَ يعلوها قتام

صحب الناس على شِرَّتهم

وتناءى حين أعياه السقام

يحمل الوردَ إلى داراتهم
فيباديه عقوق واتّهام

ويريق الشهدَ في أكوابهم
وحصادُ الشهدَ ذلّ وملام

أوسعُوه ألماً وهو الذي
عاش يأسو الجرحَ والداء عقام



يا له من عاشق، مغترب
في ربُىً ملء حواشيها الضّرام[70]

وقد مال أسلوب الشاعر في هذا النوع من الاغتراب إلى التقريرية والمباشرة ومن قصائده في هذا الصدد (ذكرى غاربة)، و(ذكراك) و(ذكرى) و(موكب الذكريات) و(الحب والذكرى) و(شهقة ذكرى). بينما لجأ في قصائد أخرى إلى طرق غير مباشرة لنقل إحساسه بالغربة، وامتلأ رغبة في الفرار إلى الماضي والاحتماء بعالم الذكريات من الحاضر وقسوته في محاولة منه لاستعادة توازنه. ويعبر الهروب إلى الماضي في أحد أشكاله عن غربة زمانية ومحاولة من العقل الباطن لإيجاد رابط حتى ولو كان وهمياً مع الحياة والأحياء. ورغم اهتمام القرشي بالماضي بحكم دراسته وتركيبته الرومانسية، فإنه لا شك شاعر الحاضر واللحظة الآنية. فالحاضر هو البعد الزماني الذي أطال الشاعر الوقوف عنده وكان مسكونا بهاجس الإمساك به وتأمله وتسجيل وقائعه حتى لو بدت لغيره تافهة وسطحية . و يعكس هذا الأمر إلى أي حد كان القرشي مقبلاً على الحياة طامعا فيها لإرواء نفسه الظامئة إلى

الفن والجمال والحب. وكما مثل هروبه إلى الماضي ملمحاً لاغترابه الزماني كذلك جاء هروبه إلى المستقبل مدفوعا برغبته في الانعتاق من دنيا البشر وغربته بين أنحائها، خصوصاً حين تبدو الحياة التي أحبها في صورة غير التي يريد. ومن هذا القبيل قصيدته (صديقنا القمر):

لوْ كنتُ رائدَ القمر

لو انطلقتُ في «أبُولُّو»

مُصْعِداً سعيدْ

إلى حدائقِ الفضاءِ

للجزيرةِ البيضاءْ

إلى انعتاقِ الغدِ

من حَظائرِ القطيعْ

ولو وطئتُ ذلك الثرى العتيد

مُسْتَشرِفاً إلى المدى البعيدْ

مخلّفا في الأرضَ

شوكَ اليأسِ والقيودْ

في حقلنا المزروعِ بالآلامَ

بالحروب، والصديدْ

لما قفلتُ عائدا إلى البشرْ

لما رجعتُ للشقاءِ

للعناءِ، والكدرْ

لمسّرحِ الحواةِ للسّرك لملعب الأُكرْ

للناعقين بالسلامِ، والسلامُ ينتحرْ

ولو بقيتُ بركانا هناكَ

يلفظُ الجحيمَ ...... أو حجرا[71]

إن فرار الشاعر من كوكبه إلى كوكب آخر يعبر عما بات يستشعره من ضيق وحصار، وهو يعلم أنه إنما يفر إلى حلم أو وهم بعد اكتشاف حقيقة القمر، لكنه مع ذلك يتمسك بهذا الحلم؛ لأنه لا يفر من المكان، بل من ساكنيه وما باتوا عليه من ظلم ووحشية. ورغم كراهية القرشي الصامتة لمظاهر العدم والسكون والفناء والموت وميله إلى تجاهلها في شعره ما أمكنه ذلك، فإنه يتمنى هنا أن يتحول إلى قطعة حجر أصم وهي أمنية قاسية بالنسبة لمن كان مثله. وقد أبدى الشاعر صدمته في عدد من قصائده من الصورة التي نقلها العلماء عن القمر- وللقمر منزلة خاصة عند الأبوللين - فنفسه لا تؤمن إلا بالجمال ولا تريد أن ترى سواه، فهو حق وما عداه باطل سيسقط وضلال سيندحر. ويفر الشاعر مجددا إلى القمر وهذه المرة في صحبة المرأة في قصيدة بعنوان (مهاجران إلى القمر). ويتجه الشاعر فيها إلى بناء مدينته الحلم، مثل غيره من الشعراء، ويرسم صورة غريبة لها في حلم أقرب إلى الكوابيس والمنام المزعج:

وحينَ أقلعَ النهارْ

وعُدتِ يا صديقتي كدرَّةِ المحارْ

وحين أوْرقَ السهرْ

ورنَّحتْ أقدامَنا نَداوةُ المطرْ

حَسِبتُ أنَّا طائرانِ هاربانِ من قَسَاوة البشرْ

مهاجران للقمر..[72]

حبيبتي.....

رأيتُ في الحلم الغريبِ أنَّا ضائعانْ

طفلانِ ضَائعانِ متعبانْ

عاشا معاً مشرَّدين َ في القفار

وقبل مولدِ النهارْ

رأيتُ أنَّا قد كبرنا قد تَزوجنا وانجبنا صِغار

وعيْشُنا قد كان في مدينةٍ بلا بشر

كان هناك الصخرُ قد كان الدخان

يغلّف الآفاقَ....... قد كان المطر

يلقّحُ الأشجارَ لكنْ لا ثمرْ

أضرَبتِ الأشجار، عرّبدَ الزهر

فرحت إذ رأيتُ طفلنا الكبيرَ يعشقُ الخطر

قد كانَ يجري كالرجال لا يُبالي المنحدر.....(73)

ويسقط ذلك الطفل الجميل ويلقى مصرعه ليستفيق الشاعر من حلمه آسفا حزينا لهذه النهاية. وتفوح في هذا الجزء من النص رائحة أجنبية تعود بالتحديد إلى عالم الأساطير اليونانية والتصورات الإغريقية وخيالها المجنح وغرامها بصورة الإنسان والأبطال الخارقين كباراً وصغاراً رجالاً ونساء. وقد استثمر هذه الأجواء كاتب الألمانية الكبير جوته في مسرحيته الرائعة (فاوست) وفيها يتزوج فاوست من هيلانة رمز الكمال البشري ويرزقان بطفل خارق يتضوع حيوية وبطولة، لكنه سرعان ما يقضي أثناء أداء إحدى حركاته الخارقة وسط حسرة والديه وحزنهما. وهو أمر يشبه ما يذكره القرشي في قصيدته، وقد كان - رحمه الله - واسع الثقافة مهتما بالاطلاع على التراث الأجنبي والثقافات المختلفة. وهكذا يجمع الشاعر في هذه القصيدة بين منحيين كلاهما يعبر عن غربة قاسية ويكشف عن رغبة عارمة

تستولي عليه في الفرار من زمنه وحاضره؛ فرجوعه إلى الطفولة وارتداده الزمني إلى عهد النقاء والصفاء، وهو منزع رومانسي، يقترن بانطلاقه إلى المجهول والمستقبل، ويجمع الشاعر بهذا بين لحظتين مستحيلتين ناشداً الحرية والانعتاق. يقول الدكتور يسري العزب: «ولقد حدا هذا بالرومانسيين إلى استحداث ظاهرة (التسامي) في شعرهم، حيث يصبح الشاعر في القصيدة طيفا أثيريا أو روحاً مجنحة يخترق الحواجز الواقع إلى واقع مثالي أكثر رحابة وقدرة على استيعاب طاقته الروحية والخيالية التي بلا حدود»[74]، هذا وتتنفس القصيدة السابقة أجواء عالم صلاح عبدالصبور. فارس مصر الحزين. ورؤيته الشعرية المميزة بطابعها السردي، وطلعتها الحزينة، وكلماتها الممزوجة بتفاصيل الحياة اليومية المغموسة في ألم الشعور بالوحدة والوحشة. فهي تستوحي أصداء قصائده خصوصا ديوانه (أحلام الفارس القديم) بروحها التي تتفتح جراحها في المساء كما تتفتح الورود النضرة لتبعث أنغامها الشجية في ألم ممض يتغلغل في جسد القصيدة على نحو خفي مبهم في حس إنساني مهيمن لا يفرط في علاقته الحميمة بالحياة والأحياء رغم حزنه وألمه. يقول القرشي:

وحينَ أقلعَ النهارْ

نسيتُ يا صديقتي... أنّي نسيتُ الانتظار

وعادَ جرحي في انهمار

يسألُ عنكِ.. نجمة مهزومة الضياء

أضلَّها الفضاءْ

كما أضلَّ رُوحي في المساءِ الانتظار[75]

ويحتفظ الشاعر بأسبابه للهروب من وجه البشر وعالمهم القاسي الموحش، ويضع ثقته الكاملة في العاطفة وقوتها السحرية وخيالها الحر الطليق لإنقاذ صديقه القمر:

حبيبتي لا تحزني فلن يضيعَ بدْرَنا جيشُ التترْ

ففي خيالنا البُدورُ تنتظر

سنرجعُ البدرَ إذا البدرُ انتحرْ..[(76)]

وتبدو خاتمة القصيدة مفتعلة وساذجة، وكان يمكن استثمار موت ذلك الطفل الجريء المغوار رمز الحب في قوته وطهره وعدم مبالاته بالأخطار بطريقة تتناسب مع طابعها العميق الهادئ وخفوت نبرتها الحزينة. لكن هذه النهاية تتوافق على سذاجتها مع إيمان الشاعر وتفاؤله وعفويته وتلقائيته. والواقع أن صوت الشاعر في قصائده التي عبرت عن غربته المكانية والزمانية كان ظاهراً أكثر من المطلوب على نحو أفسد بعض تلك النصوص ووسمها بالسطحية والضعف. ويبدو أن الشاعر يفهم هذا النوع من الغربة ويستوعب أبعاده وأسبابه، ولهذا كان يتأملها بوعي حاضر متيقظ دون أن تصيبه في مقتل وتفقده توازنه مثل غربته العاطفية أو قلقه الوجودي.

هذا ولاشك أن دراسة موضوع الاغتراب في شعر القرشي تعني الكشف عن جوهر تجربته الشعرية وأهم مرتكزاتها الأساسية، وهو أمر متوقع بحكم انتمائه إلى العالم الرومانسي برؤاه الحزينة القائمة وانتسابه إلى أبوللو بتطرفها العاطفي ورقتها المتناهية. وإذا كانت هناك خصوصية تميز القرشي في هذا المجال فإنها تكمن في ارتباط ظاهرة الاغتراب في شعره بموضوع المرأة التي تسجل - هي أو أحد رموزها - حضوراً مميزاً في مشهده الاغترابي. وتتعلق أنظار الشاعر بها أملا يبدد الغربة وأشباحها التي تحوم في المكان، ويصل إيمان الشاعر بقدرتها السحرية على بعث الحياة والربيع ونشر الضياء إلى درجة اليقين. وربما ليس من المستغرب أن يكون هذا اليقين من أهم أسباب تفاؤله الذي يميز رومانسيته الحزينة ويمنحها ألقها ولونها البهيج مقارنة مع سوداوية بعض الرومانسيين وأشعارهم الكئيبة البائسة.

فهرس الحواشي

1) انظر: ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص: 63-294.

2) ابن منظور، لسان العرب، ج 1، ص: 637-648.

3) محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح، القاهرة: دار المعارف 1986، ص 178-181.

4) البقرة آية 38.

5) الشيخ محمد متولي الشعراوي «عداوة الشيطان للإنسان»

http://www.islamiyyat.com/books.htm

6) البقرة آية 38.

7) طه آية 123.

8) الأنعام آية 122.

9) صحيح مسلم، بشرح الإمام محي الدين، جدة: كنوز المعرفة ج 2، ص 176.

10) أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق: وداد القاضي، بيروت: دار الثقافة 1973، ص 84.

11) ابن باجة الأندلسي، تدبير المتوح، تحقيق وتقديم: معن زيادة، بيروت دار الفكر، 1978م، ص: 45-46.

12) المرجع السابق، ص: 46.

13) انظر: أحمد عودة الله الشقيرات، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب ،دار عمار، ص: 20-51.

14) أبو العلاء المعري، ديوان لزوم ما لا يلزم، تحقيق وشرح وحيد كبة وحسن حمد، بيروت: دار الكتاب العربي 1998م، المجلد الأول، ص 43.

15) طرفة ابن العبد، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال 1975م، ص 31.

16) محمود عبدالله الجادر «طرفة ابن العبد، بين الانتماء والاغتراب في نصه الشعري» مجلة التراث الأدبي 85، 2002م،

http://www.awu-dam.org/index.html

17) أبو الطيب المتنبي، تحقيق الشيخ ناصيف اليازجي، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر،المجلد الأول، 1984م، ص 145.

18) محمود قاسم، «ظاهرة الغربة: الإنسان كائن وحيد في الأدب الحديث» المنهل، مج 56 رجب شعبان 1419، ص 111.

19) المرجع السابق 111.

20) يقصد شعر التفعيلة.

21) حسن عبدالله القرشي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، بيروت: دار العودة 1983، ص 24-27.

22) المجلد الأول 278.

23) عبدالكريم راضي جعفر، رماد الشعر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة 1998م، ص 24.

24) المجلد الثاني 313.

25) المجلد الأول 281.

26) المجلد الثالث 419.

27) المجلد الأول 346.

28) السابق 187.

29) عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر1981م، ص: 289.

30) المجلد الثاني 105-106.

31) يسري العزب، القصيدة الرومانسية في مصر 1932-1952، القاهرة: الهيئة المصرية العامة 1986، ص 41.

32) المجلد الأول 64.

33) السابق 316.

34) المجلد الثاني 107-108.

35) السابق 150-151.

36) السابق 154.

37) ريتشارد شاخت، ص: 300-301.

38) المجلد الثاني 396-397.

39) السابق 403-404.

40) المجلد الأول 347-348.

41) السابق 487-490.

42) السابق 490.

43) السابق 632.

44) السابق 633-634.

45) ماهر حسن فهمي، الحنين والغربة في الشعر العربي، الكويت: دار الفكر، ص: 127.

46) المجلد الأول 634.

47) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية 2002م، ص: 283.

48) المجلد الثاني 452-454.

49) عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ص: 356.

50) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2001، ص: 708.

51) السابق، ص: 714-715.

52) عبدالعزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر حسن عبدالله القرشي، القاهرة: دار المعارف 1992م، ص: 27.

53) المجلد الثالث 167-169.

54) السابق 325-326.

55) صلاح عدس، الحركة الشعرية في السعودية: حسن عبدالله القرشي حياته وأدبه، القاهرة: مكتبة مدبولي 1991م، ص: 52.

56) المجلد الثالث 326.

57) السابق 195-196.

58) السابق 331-333.

59) السابق 301-302.

60) السابق 305-306.

61) المجلد الثاني 683-685.

62) السابق 685-686.

63) السابق 687-688.

64) بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة، المجلد الأول، بيروت: دار العودة 1986م، ص: 660-661.

65) المجلد الثالث 232-233.

66) السابق 234-236.

67) المجلد الأول 515.

68) السابق 517.

69) المجلد الثاني 242.

70) المجلد الثالث 675-277.

71) المجلد الثاني 675-676.

72) السابق 689.

73) السابق 690-691.

74) يسري العزب، القصيدة الرومانسية في مصر 1932-1952، ص 61.

75) المجلد الثاني 690.

76) السابق 693.



عتبات الكتابة

في النقد العربي الحديث

عبدالمالك أشهبون

تقديم عام:

عرف مجال النقد الروائي العربي خلال العقود الماضية انشغالاً كبيراً بالمؤثرات الخارجية للممارسة الإبداعية عموماً. فقد كان النقد الأدبي السائد، زمنئذ، ينظر إلى الأثر الأدبي في علاقته بأشياء تجاوز الأدب سواء أكانت تاريخية، أم اجتماعية، أم سياسية، أم نفسية. وتنبني هذه الرؤية النقدية على اقتناع ثابت للناقد بأن الكتابة الأدبية ما هي إلا استنساخ لما هو خارج - أدبي. بيد أن هذه الممارسات النقدية، على الرغم من تعددها وتباينها (مناهج نفسية، تاريخية، اجتماعية...)، فإنها تلتقي حول نقطة واحدة مشتركة، وهي الحيرة الدائمة التي تلازمها حين تطرح عليها بعض الأسئلة المتعلقة بوصف القوانين الداخلية لهذا الأثر الأدبي، أو تحديد نوعية العلاقات التي تنسج قوانين هذه الكتابة الإبداعية.

ولقد غدت هذه الأسئلة وغيرها مقلقة لراحة الناقد، داعية إياه - وبإلحاح - إلى تطوير رؤيته النقدية إلى أن بات يدرك، بعد ذلك، أن عدم الاكتراث بهذه الأسئلة المخصبة للممارسة النقدية هو الذي يعمق انتكاس التجربة النقدية العربية، ويكبل طاقتها النقدية بأسئلة تقليدية متجاوزة، لا تدخل في نطاق طموحاته النقدية المأمولة.

من هنا كانت المراجعة النقدية التي تتالت، وشملت مناحي مختلفة ومتعددة، تصب كلها في ضرورة النهوض بالنص الأدبي إلى مستوى اعتباره مادة جمالية، فنية لا مجرد وسيلة من وسائل النقل والاستنساخ.

1 - النقد العربي التقليدي وطبيعة العتبات:

درج الناقد التقليدي على تغييب دور العتبات، في ظل استفحال ربط

الأدب بإطاره الاجتماعي من منظور انعكاسي ساد في مناخ سياسي ساخن، متسم بوعي إيديولوجي حاد، تعبر عنه مفاهيم هيمنت في تلك الفترة منها: الالتزام، الواقعية، والتقدمية وغيرها.

في ظل أجواء هذا المناخ المحموم كان هاجس الناقد هو ربط العمل الروائي بعناصر خارج- نصية، في حين لم يلتفت إلى مواقع العتبات الهامة التي طالما اعتبرها ثانوية وعريضة ليس إلا، لا شيء إلا لأنها لم ترق بعد، في نظرة، إلى مستوى تمتعها باستقلالية بنيوية خاصة حتى يجهد الناقد العربي نفسه في استكشاف مكوناتها النصية وتفكيك مكوناتها البانية للوقوف على رهاناتها الفنية. وإذا ما اضطر إلى ذلك الإجراء عن طريق المصادفة، فذلك لا يعدو أن يكون وسيلة ساذجة لاطلاع الناقد على استراتيجية النص الأساسية، وهي بدون منازع، عصرئذ، تتجسد في استهداف المضمون أساساً.

من هذا المنطلق، تصبح هذه العتبات المحيطة نصوصاً صماء، إلا بما يريد الناقد أن تنطق به، بقولها ما يريد من مضامين تعزز تصوره نقدي لا يستمد مشروعه أحكامه النقدية من بنيات المبررة نصياً. وهذا في الحقيقة تصور نقدي لا يستمد مشروعية أحكامه النقدية من بنيات النص الداخلية، بل من بنيات خارج -نصية أخرى (نفسية، اجتماعية واقتصادية...).

أما إذا ما أتيحت الفرصة للناقد كي يتوقف عند محفل "اسم المؤلف"، فإن أول معالجة لوقع هذا الاسم على مسامعه هو المبادرة الفورية إلى تصنيفه بطريقة آلية، في هذه الخانة المذهبية أو تلك، وهي ممارسة أقل ما يمكن أن يقال عنها إنها تتلبس بلبوس النقد لتتيح لصاحبها إمكانية التأويل الإيديولوجي الذي لا حدود لأحكامه ومعاييره مادامت هذه التأويلات والتخريجات صادرة عن تقييمات خارج نصية.

كل ذلك وغيره، يتم في سياق تنشيط الإسقاطات النقدية التي تتفاعل معها أحكام القيمة التصنيفية ما بين الاسم الذي يجعل على الصفة «التقدمية»، وما بين اسم العلم «الرجعي»... وما إلى ذلك من الثنائيات التي

ترتد في العمق إلى ثنائيات تقليدية تشطر العمل الأدبي شطرين، تمعن في الانتصار إلى شطر المضمون التي هيمنت ردحاً من الزمن على نقدنا العربي. فلا يتبقى من اسم المؤلف - في هذه الحالة - سوى انتمائه الطبقي والإيديولوجي، في حين يتم تغييب وقع «اسم المؤلف» على مستوى جماليات الكتابة، والحساسية الإبداعية التي يندرج في نطاقها. ناهيك عن المميزات الإبداعية التي صنعت اسم هذا الكتاب، وميزته عن باقي الأسماء الأخرى في عالم الكتابة.

أما في حالة طرق الناقد أبواب «*التعيين الجنسي*» (شعر، قصة، رواية...)، فإنه عادة ما يستحضر سلطة التصورات القبلية التي سادت في ثقافتنا العربية من جهة، وكذا سلطة المضمون، في مرحلة لاحقة من مراحل تلقي هذا الجنس الأدبي أو ذاك، من جهة ثانية.

لقد كان تلقي مفهوم «*الجنس الأدبي*» في أغلب المراحل الأدبية، مشدوداً إلى سلطة التصورات النقدية القبلية، وذلك جراء المفاضلات المصطنعة بين ما هو «شعري» وما هو «نثري»، وما سيتبع ذلك الإجراء في ثقافتنا العربية التقليدية، من دونية السرد (الأنواع المنحطة) مقابل الإعلاء من شأن الشعر (الأنواع الرفيعة)، وهذه الدونية لها ما يقابلها على مستوى تحفيز المتلقي للإقبال على تلقي هذا الجنس الأدبي أو الإعراض عنه وازدرائه. فإما أن يستميل الجنس الأدبي قارئه (منذ الوهلة الأولى) أو ينفره، انطلاقاً من الخلفية الثقافية التي تم تكريسها سلفاً، بهذه الصفة أو تلك، بشكل مغلوط على مر الزمن.

كما ظل محفل «*العنوان*» موضوعاً منسياً في الثقافة العربية، وإذا ما أسعف الحظ الناقد الروائي لاستعراض فكرة العنوان، فإن الهاجس المركزي سيكون، لا محالة، هو أخذ تصور أولي مختزل عن الموضوع، أو إثارة اهتمامه لغوياً وأسلوبياً. أما النتيجة المترتبة عن ذلك الإجراء الضيق، فهي هيمنة بعض *العناوين الجذابة* والمعسولة التي تدغدغ أفق انتظار القارئ، حيث كان

الناقد التقليدي يختزل مهمة العنوان المركزية في التلخيص الشامل لمضمون النص الذي يحيل على منتج كتابي يدخل في نطاق ما هو خارج نصي. لذا، فإن كل من اجتهد من النقاد للبحث في عنوان ما، إنما كان يهدف إلى الكشف عن أشياء خارج - نصية، والقيام باستباق لمعرفة مضمون ما للنص الأدبي بالدرجة الأولى.

في نظير هذه الأسيقة (جمع سياق)، شاع التميز والمفاضلة بين العناوين *المقبولة* والأخرى المزدراة: فالعناوين المقبولة كانت واضحة تمام الوضوح، وشاملة لكل ما يستوعبه النص من جزيئات وتفاصيل، كما تحمل في طياتها إشارات الخطابين التاريخي والرومانسي في مرحلة سيادة هذين الخطابين، أو سمات الخطاب الملتزم الثوري والواقعي في مرحلة لاحقة. أما العناوين غير المرغوب فيها فهي العناوين *الملتبسة* الحاملة للمواصفات التالية: الغموض، الخلو من الحس الاجتماعي، عدم الانسجام في تركيبها اللغوي المألوف.

هذا ما فرض إعمال مبدأ سلطة الانتقاء لدى قراءة الكتاب، فالعناوين التي تستجيب لآفاق الانتظار، يقبل عليها من منظوره الخاص، وما لا يجذبه منها أو يخيب أفق انتظاره، يعتبره عنواناً مضللاً أو غير واضح لا يلتفت إليه. إذ يتحول العنوان، من جراء ذلك، إلى مجموعة من العلامات التي يصنفها الناقد هنا وهناك، مادام (أي العنوان) يعتبر مجرد وعاء، أو معبراً نحو مضمون النص وأيديولوجيته.

وبخصوص «*محتويات أغلفة*» روايات «الحساسية التقليدية»، فتجدر الإشارة إلى أنها كانت على نحو صور مصممة بشكل بسيط، تهيئ للعين مضموناً مباشراً، يساعد على الفهم القبلي لفحوى ومضامين النص الآتي.

والراجع أن الغلاف كان يكتسب مواصفات ملصق للدعاية والإشهار، حامل لمضمون رومانسي حالم، محفز على الدخول إلى عالم النص ذي الانتماء الرومانسي، أو مشحون بصور ذات مضامين تحميسية تطلع القارئ

على أشكال الصراع الاجتماعي، وذلك من خلال التركيز على تثبيت صور أمكنة شعبية، أو شخصية في وضع من الأوضاع الملفتة للانتباه.

ونجد ذلك في نظير صور أغلفة روايات «*الحساسية التقليدية*»، في حين تقلص محمول الصورة على المستوى الجمالي، وبالتالي قلما وجدنا ناقداً تقليدياً يجرؤ على دراسة أغلفة هذه الروايات ويهتم بها، مادام يعتبرها هامشية، ونقطة عبور للعين نحو المضمون؛ فهي، بالتالي، صور خالية من الحس الفني الخلاق.

أما في حالة «*الخطاب التقدمي*»، فعادة ما كان الناقد (وربما لايزال) «يقفز» فيها على صفات المقدمة سواء أطالت أم قصرت، لاعتقاده المغلوط بأنها «غير ضرورية» ولا محل لها من الإعراب.

وتأسيساً على نقيض هذا الوعي النقدي المغلوط، فإن «أفضل وسيلة لرد الاعتبار للمقدمة هي قراءتها والتحاور معها»[1] بدل تجاهلها وتهميشها. ذلك أن التعامل غير الآبه بهذا المحفل النصي، ينعكس سلباً على طبيعة تلقيه من لدن الناقد، حيث بقيت جل «المقدمات الروائية» - مقدمات لا تطرح من القضايا النظرية ما يسعف القارئ أو الناقد على استجلاء طبيعة تصور الروائيين لمفهوم الرواية أو لغيره من القضايا النظرية، انطلاقاً من «تحول جل [هذه] المقدمات إلى مجرد قراءات نقدية أو انطباعية في النصوص المقدم لها»[2].

غير أن النقد الإيديولوجي عادة ما كان يتكئ على فحوى هذه المقدمات كي يبرز نجاعة أحكامه النقدية. إذ تدعم هذه العتبات الافتتاحية تصنيفات الناقد الطبقية، والتي تكفي لإدانة هذا الروائي بتهمة «الرجعية» أو كيل المديح لـ «تقدمية» ذاك.

على هذا الأساس، فإن التركيز على الخطاب التقدمي وجعله موضوعاً للدراسة والتحليل، هو صيغة من الصيغ التي تعيد الاعتبار إلى هذا المكون الأساس من مكونات النص في كليته.

وبالنسبة للاستشهادات والتنبيهات فهي، من منظور النقد التقليدي، نصوص عريضة زائدة في مفاصل صفات ما قبل المتن الروائي، لا يهتم النقد بوظائفها ولا بطبيعة العلاقة التي تقيمها مع المتن الروائي في شموليته. ونادراً ما عثرنا على دراسات في النقد الروائي أولت جانباً من اهتمامات لهذه العتبات المحيطة الداخلية، باعتبارها مكوناً من مكونات النص الروائي الهامة.

باختصار شديد يمكن القول، إنه غالباً ما ارتبط تصور الناقد العربي بالتصور التقليدي للرواية باعتبارها منتجاً فكرياً تواصلياً بالدرجة الأولى؛ وبالتالي يصبح سؤال الإبدالات النقدية في هذا الإطار عنصراً مؤسساً للبحث عن تصورات نظرية جديدة تستند في إدراكها للنصوص المدروسة على خلفية نظرية مغايرة للخلفيات التي أنتجت أسئلة النقد الروائي التقليدي. ومن مواصفات هذه الخلفية: المردودية النقدية والإنتاجية الإبداعية.

2 - موقع العتبات في النقد العربي الجديد:

لا يمكن القول إن الممارسة النقدية في عالمنا نجحت في تقديم إجابات متكاملة وشافية حول أسئلة النص الأدبي، بما في ذلك نصوصه المحيطة، في المرحلة التي تلت النقد التقليدي. فالكثير من التساؤلات لا زال معلقاً حتى إشعار آخر، لنقص في تمثل التجارب النقدية المتطورة، أو نتيجة انغلاق غير مبرر حول الذات في بعض الأحيان. ذلك أن بعض الممارسات النقدية العربية ظل يشكو من فقر ملحوظ في مواكبته لتطورات السيرورة النقدية على المستوى العالمي.

في هذا النطاق، تجدر الإشارة إلى ما يسم موضوع العتبات من تهميش لا معنى له في حقل الدراسات العربية، الأمر الذي جعل منه حقلاً بكراً في النقد العربي ما زال نادر الاستحضار أو في طور الاستكشاف من قبل نقادنا. لذا، فإن قلق مرحلة السيرورة النقدية الحديثة لم يحسم بعد في

النقد العربي أمام اختبارات جديدة تتطلب منه أحياناً تعديل جوانب رؤياه النقدية كل مرة.

ففي زمن الحوار الخصب بين النظريات، وفي سياق الإيمان بشرعية القراءات المتعددة، حريٌّ بنا أن نعيد الاعتبار إلى هذه المواضيع المنسية، لإعطائها حقها في التداول النقدي بعيداً عن المصادرة التي تسفه النص المحيط أو تبسطه، سواء من خلال الادعاء بالتقيد بالنص وبنيته، أو حصره في منظومة نقدية واحدة تزعم لنفسها القدرة المطلقة على حل إشكالات هذا الموضوع المتنوعة، ولن يتأتى ذلك للناقد، إلا إذا ما انفتح على مجالات العلوم الإنسانية الأخرى. وهو طموح يمكن أن يتحقق بالنسبة للناقد العربي الذي يجيد التأمل في أدواته النقدية، ويطيل التمعن في الخطابات الأدبية، والظواهر الثقافية سواء تعلق الأمر بالنص أم بالنص المحيط في نطاق انفتاح النص، ويقيم معها حواراً خلاقاً، وفق وضوح منهجي يعتبر أساس كل فاعلية نقدية أصيلة وجادة.

أما الحقيقة التي لا يجب أن تغفل، ولا يمكن تجاهلها هي أن التطورات النقدية المتسارعة بشكل عام ستكون أقرب إلى الجانب المحفز الإيجابي، رغم أنه لزم التنويه ببعض ما أنجز حديثاً في هذا الصدد من دراسات جادة وطموحة، ساهمت بفتح هذا المحور النصي على مصراعيه[3].

هكذا سنجد أن هناك تنويعاً مهماً في تناول العتبات المحيطة في نقدنا العربي المعاصر والمغربي بصفة خاصة. وكان لمحفل العنوان أهمية خاصة في كتاب الأستاذ: محمد عويس: «*العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور*» (1988)، أما في الضفة الأخرى، فقد خص عبدالفتاح الحجري الخطاب الافتتاحي لأعمال الباحث عبدالفتاح كليطو النقدية في كتابه: «*عتبات النص: البنية والدلالة*» (1996)، كما قارب عمر حلي أهمية العتبات في مجال السيرة الذاتية في مؤلفه: «*البوح والكتابة، دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي*» (1998) ، في حين انكبت السعدية الشاذلي على

خطاب المقدمات الروائية في اطروحاتها: «*مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي*» (بدون تاريخ). أما عبدالنبي ذاكر فتوقف عند خصوصية العتبات في خطاب الرحلة: «*عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي*» (1998)، في حين ركز عبدالرزاق بلال على دراسة العتبات في النقد القديم، مركزاً على أهمية الخطاب الافتتاحي، وذلك في كتابه: «*مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم*» (2000). أما في مجال الدراسات الشعرية فقد ساهم رشيد يحياوي في قراءة العتبات المحيطة (العنوان على الخصوص) في بعض الدواوين الشعرية، وذلك في كتابه: «*الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي*» (1998).

ويتمثل فضل هذه الدراسات في مزية تحقيق السبق في عرض هذه الأفكار النقدية الجديدة، والدعوة إلى نشرها على أوسع نطاق، وذلك في زمن نقدي لا نعدم فيه من لا يزال يستخف بهذه المواضيع المستجدة ولا يتورع في اعتبارها ترفاً فكرياً لا أقل ولا أكثر[4].

3 - العتبات وفعل القراءة:

تعد العتبات المحيطة أول لقاء مادي ومحسوس بين الكتاب والقارئ الحصيف الذي تراهن استراتيجية الكتابة على حسه وحدسه الإبداعيين، اللذين يشفان عن أفعال قرائية تتعامل إيجابياً مع هذه العتبات خاصة، وذلك من خلال ما تقترحه تلك القراءات من اجتهادات وتأويلات وتنظيرات، تزيد من غنى تلك العتبات، وتفتح آفاقاً متعددة للحوار النقدي. فكل عتبة يفترض أن تخلق وضعية تواصلية معينة، ما بين كل من الباث (الكاتب - الناشر) والمتلقي (المرسل إليه الناظر) عبر الرسالة المراد توصيلها (أي *الطيمة "theme"* التي تفترض أن يدور حولها موضوع العتبة).

لقد خلص لوجون إلى أن (ميثاق) قراءة كتاب ليس مرهوناً فقط بالعلامات التي تصاحب الكتاب نفسه، ولكن أيضاً من خلال مجموع الأخبار

التي نستشفها من النصوص المحاذية، الملحقة منها: استجواب المؤلف، الإشهار...[5].

هكذا، نظر النقد الجديد إلى هذه العتبات لا باعتبارها مواقع نصية انتقالية فقط، ولكن بصفتها مواقع تعاقدية كذلك[6]. إلا أن الملاحظ، هو تغير طبيعة العتبات المحيطة حسب المراحل والثقافات والأجناس الأدبية، وحتى عند الكتاب أنفسهم (من كتاب إلى آخر) ومن طبعة إلى أخرى ومن ناشر إلى آخر، مع ما يترتب عن هذه التباينات والاختلافات من نتائج على مستوى الإنتاج والتلقي.

إضافة إلى ما سبق، فإن بعض العتبات المحيطة (العنوان على سبيل المثال) تتجه فعلياً، إلى جمهور أكبر من عدد قراءة النص الفعليين، وذلك لسببين أساسيين، أولهما: موقعها الخارجي على صدر غلاف، وثانيهما: وظيفتها الأساسية التي تتمثل في جلب اهتمام القارئ وإثارة انتباهه. إنها تتوجه، إذاً، إلى ما يمكن تسميته بـ (*القارئ الكامن*) *"le lecteur virtuel"* أو (*المحتمل*) *"potential"*[7].

على خلاف من ذلك، تخاطب النصوص المحيطة المتوارية في الصفحات الداخلية للكتاب (المقدمات والعبارات التوجيهية والإهداءات...) جمهوراً أقل، وينحصر أساساً في فئة الذين فتحوا، بالفعل، الكتاب، وطفقوا في قراءته.

ولقد شددت «*جمالية التلقي*» على أن الشيء الأساسي في قراءة الأعمال الأدبية، يمكن في ذلك التفاعل بين بنية العمل الفني ومتلقيه. فالنص ذاته لا يقدم إلا «مظاهر خطاطية»، يمكن من خلالها أن يتخلق الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج «الفعلي» للنص عبر فعل التحقق (أي فعل القراءة).

نستخلص إذاً، أن للعمل الأدبي قطبين أساسيين، هما: *القطب الفني* *"Le pole artistique"* و*القطب الجمالي* *"Le pole esthetique"*، إذ يحل القطب

الأول على نص المؤلف، بينما يرتبط الثاني بالتحقق "la concretization"، وهو الفعل الذي يقوم القارئ بإنجازه[8]. فالناقد لن يخترع شيئاً من عندياته، وهو يسائل العتبات ويحاورها، بل يفترض فيه أن يأخذ بعين الاعتبار كل مشمولات الأثر الأدبي، بدءاً بعناصر الصفحة الأولى مروراً بما يثوي في داخل الكتاب انتهاء بحدود الصفحة الرابعة. وهذا ما يتطلب تفعيل كل إمكانيات النص وطاقاته، بما في ذلك عناصر النص المحيط وعتباته.

إن كل رواية تتمظهر في سلسلة من الآليات والتقنيات التعبيرية التي يجب تحيينها "Actualisees" وتفعيلها بواسطة المرسل إليه، وذلك أن تحقق النص رهن بهذا التفعيل، الأمر الذي يعني أن كل أثر أدبي هو عمل ناقص. فلا يتعلق الأمر بالموضوعات اللسانية، أو ما يسميه إيكو النص "Texte"، بل يجب أن يطول هذا الإجراء النقدي كل رسالة "Message"، بما في ذلك الجمل والتعابير المعزولة عن النص[9] (ومنها العتبات أيضاً).

كما أن فعل القراءة، هو الذي حدا بهنري ميتران إلى اعتبار هذه الإرساليات النصية الموجودة في محيط النص ذات أهمية استثنائية. إنها تسترعي انتباه القارئ وتساعده في أن يجد لنفسه موقعاً في النص، بالإضافة إلى أنها تستهدف توجيه وتحفيزه وترسم له أفق انتظار محدد.

من هذا المنطلق، لا يمكن اعتبار أن المواقع الاستراتيجية كامنة فقط في حدود النص المركزي، بل يجب اعتبار أن كل نص أدبي يتشكل من مواقع نصية في حدها الأدنى، والتي تعتبر بمثابة بداية الاتصال بين النص وقارئه، وهذا ما تضطلع به عادة العتبات بامتياز.

ويمكن القول كذلك، إن العتبات، عموماً، هي بمثابة «خطاب حاشية» "Lisiere" بتعبير فيليب لوجون-، وهذا الخطاب يتحكم في القراءة كلها ويوجهها[10]. فهي (أي العتبات) تبرمج نموذج القراءة وسلوك القارئ، كما قد «تنصب له حبالاً سيميائية مقصودة...»[11].

تأسيساً على ما سبق، فإن أول استقبال في استضافية هذا القارئ

الذي يقف أمام عتبة النص -الخارج في انتظار تشجيعه على اختراق فضاء العتبة لولوج فناء النص- الداخل، فكلما كانت عناصر الجذب قوية ومثيرة كلما تيسرت عملية العبور من خارج النص إلى داخله بدون عراقل، كما أنه كلما كانت علامات سوء الاستقبال بادية كلما حصل لدى القارئ نفوراً ولا مبالاة. لهذا السبب، فإن العتبات عادة ما تكون «مزينة بمختلف أنواع العلامات (علامات الدار أو المعبد، زخارف، رسومات). وهذه العلامات تشير إلى دلالة الطريقة والاستقبال»[12]. إنها بمثابة شكل من أشكال الضيافة، المصحوب ببروتوكول خاص.

هكذا تشي العتبات، بشكل صريح أو مضمر، بأخبار النص، قياساً على المثل المغربي المشهور: «أخبار الدار على باب الدار!». فمن خلالها (أي العتبات) يستطيع القارئ أن يستقصي حداً أدنى من «أخبار» النص.

4 - العتبات بين الضرورة والاختيار:

على الرغم من التشابه الظاهري للعتبات، فإن واقع الأمر يشي بغير ذلك. إذ الظاهر يوحي بأن هناك مجموعة من القواسم المشتركة التي تعتبر الخيط الناظم بين هذه العتبات، بيد أن ما يغلفه الكثير من الباحثين هو مدى الاختلاف الذي يسود بين هذه العتبات - وهو اختلاف يرجع بالأساس إلى طبيعة كل مكون نصي على حدة - وكذا إلى الدور الموكول إليه أن يقوم به في اقتصاد النص، والأهداف الجمالية التي يعمل كل نص محيط على تحقيقها.

فلابد، في هذا الصدد، من البحث عن الفروقات الدقيقة النوعية والوظيفية لهذه العتبات، والموكولة لكل واحدة منها حسب صيغتها الخاصة، وموقعها القار في فضاء النص عامة. وبالتالي، فإن كل عتبة تحتفظ لنفسها بما يميزها عن باقي العتبات الأخرى، «تضفي على وجودها مشروعية كافية للحفاظ على مكانتها وموقعها»[13].

إن هناك اختلافاً ملحوظاً بين المبدعين والنقاد حول ضرورة استحضار

أو عدم الاهتمام بالعتبات المحيطة. فهناك يعتبر العتبة عنصراً أدبياً لا غنى عنه في نسيج النص برمته، ولحظة إجبارية لا محيد عنها، وذلك لعدة أسباب نجرد منها ما يلي:

- الحفاظ على هوية النصوص المركزية: وهذا ما يضطلع به العنوان عادة، وذلك لارتباطه الوثيق بحاجة النص الداخلية «باعتباره خطياً كاليغرافياً قاراً ومستقلاً عن مصدره وسياقه»(14)، وكذلك الحال بالنسبة إلى اسم العلم.
- الحفاظ على حسن تلقي النص المركزي: وهذا ما ينهض بمهمته الخطاب التقديمي، وكذا الاحتراسات التي نجدها في النصوص التوجيهية.
- توجيه القارئ نحو نموذج محدد من القراءة: وهذا ما يضطلع به التعيين الجنسي واسم العلم والمقدمة...

إلا أن فريقاً آخر لا يشاطر هذا التصور، ويعتبر أن جزءاً من هذه العتبات يظل في النهاية مجرد إضافات ليس إلا، مادامت لا تشكل ضرورة الكتابة في كل الأحوال. إنها لا تعدو أن تكون لحظة اختيارية، يخضع وجودها أو عدمه لتقديرات الكاتب الشخصية. وهذه العتبات الاختيارية هي على التوالي:

- صورة الغلاف، أو ما يمكن أن يملأ الصفحة الأولى من رسوم وصور ولوحات تشكيلية.
- الإهداء، ما دام نص الإهداء يدخل في نطاق الكماليات التي يتضرر النص أو يختل معناه في حالة غيابه.
- المقدمة: فالنص التقديمي من هذا المنظور نص مضاف إلى النص المركزي، قد يشكل استثقالاً في بعض الأحيان، حينما يتعدى المجال المعقول من عدد الصفحات التي تخصص له، وبالتالي قد يعود سلباً على تحفيز القارئ على قراءة المتن، ناهيك على أن هذه المقدمات يراد بها شرح النص

أو تسلط الضوء على مناطقه المعتمة فيه، وهذا ما لا يقتضيه الإبداع، لأن أصل الإبداع هو اختراق مغاليق الكتابة بدون توجيه خارجي أو بدون أخذ فكرة مسبقة عن فحوى الموضوع. إذ إن فكرة إعطاء معلومات أولية حول موضوع الكتاب يعني خرقاً لأسراره الداخلية وانتهاكاً لحرماته، وما قيل عن المقدمة ينسحب - بصورة جزئية - على النص التوجيهي الذي له علاقة بموضوع التنبيهات والاحتراسات.

ومحصلة القول: إن العتبات هي *مدخل كل شيء*، وأول ما يقع عليه البصر وتدركه البصيرة. إلا أن ما يجب لفت الانتباه إليه هو ضرورة اعتبارها نصوصاً انتقالية نحو الأهم، ألا وهو النص المركزي. وبالتالي، فإن أفضل طريقة للاستفادة من إمكانياتها الغنية تكمن في ضرورة التعامل معها في مستواها الخادم للنص المركزي، وليس في صورتها التي تتحول فيها إلى موضوع معزول عن النص، لا يتناغم مع إيقاعاته وإيحاءاته. من هنا أمكن القول: «إن العتبات إجراء ثابت في ترتيبه زمن الكتابة، متحول مرن زمن القراءة»[15].

ولتفادي ما ستسفر عنه القراءة الطويلة (كأن يصر القارئ على قراءة العنوان ثم اسم المؤلف فالتعيين الجنسي...) من نتائج عكسية، يغدو من المفيد إخضاع هذه العتبات لنتائج القراءة البعيدة. فالتصورات التي يمكن أن تفيد بها قراءة العتبات، هي تصورات تخضع دائماً لما ستسفر عنه القراءة البعيدة، فإذا جاءت قراءة المتن بما يخالف قراءة العتبات أو غيرها أو يضيف إليها أو يلغيها جملة وتفضيلاً، «وجب على القارئ أن يخضع لسلطة النص/ المتن ويجري التغييرات على ما أفضت إليه قراءة العتبات، من هنا فالقارئ ينتقل من العتبة إلى النص ومن النص إلى العتبة»[16].

في هذا السياق، نرى ضرورة اعتباره العتبة بمثابة نقطة ذهاب وإياب إلى النص، من أجل تعديل المواقف القبلية التي تولدت نتيجة القراءة الطويلة البسيطة والأولية. فالنص لا يخفي حديثه - بشكل صريح أو ضمني - عن

النص المحاذي رغم صعوبة التوفيق بين الطرفين لشدة التداخل بينهما، كما عبرت عن ذلك راندا صبري[17].

وعلى العموم، فإن العتبات المحاذية عامة - والمحيطة بشكل خاص - ليست نصوصاً قطوفها دانية، بل هي عتبات لا تخلو من دلالات متعددة وملتبسة، بتعدد أسيقتها التداولية واختلاف وظائفها وطبيعة مستهدفيها، وهذا ما حذرنا منه جونيط عند قوله: «احذروا النصوص المحاذية»[18]، منبها بذلك القارئ الذي اطمأن إلى نتيجة القراءة الطويلة الأولية، بدون أن ينتبه إلى ما يمكن أن تنطوي عليه تلك العتبات من مفارقات ومن ألاعيب فنية قد تؤدي إلى تضليله وخداعه بدل أن تشكل بالنسبة إليه مداخل طبيعية لفهم النص وبوابات رئيسية للدخول في عالمه. فويح من لا يحذر المعنى الظاهر للعتبات، ويخفف من يقظته ولا يظل على احتراسه! ذلك أن العلامة مضللة لأن بوسعها أن تكون موضوعاً لعملية خداع منظمة، وتخدم غرضاً يكن المتلقي عاجزاً عن إدراكه للوهلة الأولى.

هوامش البحث

1) عبدالفتاح الحجمري: «عتبات النص، البنية والدلالة»، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص - ص: 40-41.

2) عبدالرحيم العلام: «الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، محاولة في التصنيف»، مجلة: «علامات» (المغرب)، العدد 8، 1997، ص: 20.

3) ما يثير الانتباه هو أن بعض الدراسات التي طرقت موضوع النصوص المحيطة بصفة جزئية، غالباً ما يطبعها الابتسار والتجزيء، إضافة إلى التبسيط المخل بالتحليل. إذ تندرج هذه الكتيبات عادة في نطاق الكتاب المدرسي الموازي لدراسة المؤلفات في أقسام التعليم الثانوي بأسلاكه الثلاثة. ويبرر أصحاب هذه الكتيبات ما يشوب كتابهم من تقصير وابتسار وتبسيط إلى عامل مراعاة خصوصية المستهدف من نظير هذه الكتيبات، ألا وهو التلميذ بالدرجة الأولى ثم الأستاذ بعد ذلك. وهذا ما تؤكده مقدمات تلك الدراسات، وذلك بتشديدها على ضرورة استحضار المعطى الديداكتيكي عند كل تقييم نقدي لمحتوى هذا الكتيب أو ذاك.

4) إن ما يثير الكثير من التساؤلات هو تلك الدعوات التي تعلو بين الفينة والأخرى، محذرة من مغبة الانساق وراء هذه المقاربات الجديدة، كأن هناك تراكماً منقطع النظير في هذا المجال يدعو باستحثاث إلى دق ناقوس الخطر للتوقف عن هذا المنحنى النقدي، أو لكأن موضوع النصوص المحيط أصبح هاجس الدارسين، وشغلهم الشاغل يقول مصطفى سلوي، في هذا السياق، محذراً: «لابد من تصحيح وتوضيح جملة من الأمور المتصلة بالنص ومصاحباته، حتى لا يستشري هذا الداء أكثر مما هو عليه الآن في الأوساط الجامعية، فيهمل النص في مقابل فرط الاحتفاء بلواحقه التي قلنا إنها مهما بلغت تبقى مجرد لواحق».

– مصطفى سلوي: «عتبات أم عتمات»، جريدة: «العلم» (الملحق الثقافي)، السبت 26 مايو 2001، ص: 6.

5) Philippe Lejeune: "Moi aussi", Ed. Seuil, Paris, 1986. p; 41.

6) G. Genette; "Seuils", Op. p;8.

7) Andrea Del Lungo; "Pour une Poetique de lincipit". Poetique, N° 94, Ed. Seuil, paris, avril 1994, p-p ; 134-135.

8) W. Iser; "L,acte de la lecture", trad. Franc. Bruxelles, rierre Mardaga, coll. "philosophie et langage", p; 48.

9) Umberto Eco; "lector in fobula", Ed Grasset, paris, 1979, p; 61.

10) Gérard Genette; "suils", Op. Cit., p; 8.

11) Henri Mitterrand; "Le discourse du roman", Op. Cit., p; 15.

12) Jean chevalier, Alain Gheebrant; "Dictionnaire des symbols", Ed. Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982 p; 880.

13) عبد العالي بوطيب: «العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية»، جريدة: «العلم» (الملحق الثقافي)، السبت 28 أبريل 2001، ص: 6.

14) المرجع نفسه، ص:.11

15) مصطفى سلوي: «عتبات أم عتمات»، جريدة «العلم» (الملحق الثقافي)، السبت 26 مايو 2001، ص: 6.

16) مصطفى سلوي: «عتبات أم عتمات»، مرجع سابق، ص: 6.

17) Randa Sabri: "Quand le texte parle de son parptexte", in. poétique, N° 69. 1987, p: 85.

18) Gérard Genette: "seuils", Ed. Op. Cit, p: 367.

النقد الأدبي
رؤى وأفكار

ممدوح أبو الوي

يعرف الدكتور عبدالنبي اصطيف النقد الأدبي:

«النقد الادبي إنشاء لغوي، عن إنشاء لغوي آخر هو الأدب، أحد الفنون الجميلة، حافظة القيم الإنسانية التي لايكون الإنسان إنساناً إلا بها، وهو إنشاء يستخدم اللغة الطبيعية، اللغة الإنسانية، أداة له، مثله في ذلك مثل موضوعه، الذي يستخدم اللغة الطبيعية أيضاً، فالأدب فن لغوي كما أن النقد الأدبي تفكير منظم باللغة عن هذا الأدب»(1).

النقد مثله مثل الأدب حقل من حقول المعرفة الإنسانية، لكنها معرفة عن الأدب، في حين أن الأدب نفسه معرفة عن الإنسان وما يحيط به، عن ماضي الإنسان وحاضره ومستقبله وبيئته. يعرف الدكتور فؤاد المرعي الأدب: «إننا نعني بكلمة الأدب تلك الأعمال التي تخاطبنا بلغة الصور، لا بلغة المفاهيم المجردة، وتصور الحياة، وتفسرها، وتحكم عليها»(2).

وكما هو واضح يتكون مصطلح النقد الأدبي من مفهومين، النقد والأدب. ويقول ميخائيل نعيمة (1889-1988) عن الأدب «فالأدب الذي هو أدب، ليس إلا رسولاً بين نفس الكاتب ونفس سواه، والأديب الذي يستحق أن يدعى أديباً هو من يزود رسوله من قلبه، ولبه»(3).

ويقول ميخائيل نعيمة أيضاً عن الشعر: «هو غلبة النور على الظلمة، والحق على الباطل، هو ترنيمة البلبل، ونوح الورق، وخرير الجدول، وقصف الرعد، هو ابتسامة الطفل ودمعة الثكلى، وتورد وجنة العذراء وتجعد وجه الشيخ، هو جمال البقاء، وبقاء الجمال، الشعر لذة التمتع بالحياة، والرعشة أمام وجه الموت، هو الحب والبغض. والنعيم والشقاء....»(4).

فالنقد الأدبي: نشاط إنساني يستخدم اللغة أداة لا ليعبر عن موقف

جمالي كما هو حال الأدب، بل ليكتب عن الأدب. والنقد الادبي قسم من أقسام علم الأدب الثلاثة وهي:

1 – نظرية الأدب.

2 – تاريخ الأدب.

3 – النقد الأدبي.

فهو إنشاء لغوي عن إنشاء لغوي آخر وهو الأدب ويحتاج إلى موهبة وفكر وتجربة ومهارة. وجاء هذا المصطلح من الكلمة اليونانية القديمة التي تعني فن البحث والتقويم.

ويقوم النقد الأدبي على فعاليات.

1 – تذوق النص الأدبي.

2 – القدرة على تحليل النص الادبي.

3 – القدرة على تقويم النص الأدبي، وإصدار الأحكام.

- علاقة النقد الأدبي بالأدب:

الأدب أسبق من النقد، فلا وجود للنقد الأدبي، إذا لم يتوفر أولاً النص الأدبي، مثلاً أولاً كتب هوميروس ملحة «الإلياذة» في القرن التاسع قبل الميلاد، وبعد ذلك بقرون جاء أرسطو (322-384 ق. م) وألف كتاب «فن الشعر» الذي تطرق به إلى «إلياذة» هوميروس، وإلى المسرحيين الذين سبقوه، أي سبقوا أرسطو مثل أسخيلوس (456-525 ق. م) وسوفوكليس (406-496 ق. م) الذي ترك لنا مجموعة من المآسي مثل مأساة «أوديب الملك» ومأساة «أنتيغونا» وغيرهما.

فكتب عن الأدباء الذين عاشوا قبله فلا يعقل أن يكتب عن أدباء جاؤوا بعده، لأنه لا يعرفهم، هذا أمر طبيعي. وكما نعلم قد يكون المبدع نفسه ناقداً

على سبيل المثال كان الشاعر العربي الجاهلي النابغة الذبياني شاعراً كبيراً، وبالوقت ذاته كان يمارس النقد في سوق عكاظ الشهير، وهذا ما نجده في العصور كلها، فمثلاً هناك شاعر عربي سوري اسمه حسين حموي نظم الشعر، وكتب دراسات نقدية، وهناك روائي عربي من فلسطين اسمه حسين حميد، كتب الرواية، وكتب بحوثاً نقدية عن الأدب، وكذلك الأمر بالنسبة لمعظم الأدباء، فلقد كتب الروائي الروسي الشهير دوستويفسكي روايات عظيمة مثل «الفقراء» (1846) ورواية «الجريمة والعقاب» (1866) ورواية «الأبله» (1868) ورواية «الإخوة كارامازوف» (1880)، ومارس الروائي المذكور النقد الأدبي عن رواية تولستوي «آنا كارينينا» (1873-1877).

ولقد نشر الروائي الروسي المذكور أعماله النقدية في المجالات التي كان يصدرها، فكما هو معروف، أصدر دوستويفسكي (1821-1881) مجلة «الزمان» مدة عامين ما بين عامي (1861-1863) وأصدر بعدهما مجلة «العصر» ما بين عامي (1864-1865)، وأصدر فيما بعد مجلة «المواطن» ومجلة «يوميات كاتب» التي يظن البعض أنها مذكرات الروائي المذكور، في حين أنها اسم مجلة كان يصدرها وينشر فيها آراءه في الأدب والفكر، فلقد ألقى عام 1880 كلمة عن بوشكين، ونشرها، وله آراء عن الحضارة الغربية، ونشرها بعنوان «انطباعات شتوية عن رحلات صيفية» يذكر فيها انطباعاته عن زيارته لباريس ولندن، وكانت آراؤه سلبية.

وكتب الروائي الروسي إيفان تورغينيف (1818-1883) رواية «رودين» (1856)، ورواية «عش النبلاء» (1859) ورواية «في العشية» (1860)، ورواية «الآباء والبنون» (1862)، وكتب أيضاً مقالاً هاماً بعنوان «هاملت ودون كيشوت».

أما الكاتب الروسي ليف تولستوي (1828-1910) الذي ترك لنا مجموعة من الروايات والمسرحيات والقصص القصيرة، من رواياته «الحرب والسلام» (1863-1869) ورواية «آنا كارينينا» (1873-1877)، ورواية «البعث»

(1899)، كتب أيضاً عن الأدب والفن انتقد مسرح شكسبير (1564-1616) وترك مجموعة من الدراسات عن الأدب.

والكاتب العربي من لبنان ميخائيل نعيمة (1889-1988) كتب القصة القصيرة وأصدر مجموعته القصصية الأولى «كان مكان»، وفيما بعد أصدر مجموعتيه القصصيتين مجموعة «أكابر: (1856) ومجموعة «أبو بطة» (1958) ونشر أكثر من مسرحية مثل «الآباء والبنون» (1917) وكذلك أصدر مجموعة من الأشعار، جمعها في ديوانه «همس الجفون» (1943)، وأصدر أكثر من عمل نقدي مثل كتابه «الغربال» (1923) صدر في القاهرة، بتقديم عباس محمود العقاد (1889-1964) الذي نظم الشعر وترك كتاباً عن شكسبير (1564-1616) وكتباً أخرى عن أدباء عرب وغربيين، وكذلك الدكتور طه حسين (1889-1973) كتب القصة وترك مجموعة كبيرة من الدراسات النقدية منها «في الأدب الجاهلي» وكتب عن المتنبي (916-966م) والمعري (973-1057م) وغيرها.

وبذلك فإن العلاقة بين الأدب والنقد علاقة جدلية، فالتأثير قائم ومتبادل، وأول ناقد للنص الأدبي هو المؤلف نفسه، وإن كان نقده عادة يتصف بالذاتية أكثر من كونه موضوعياً، فليس دائماً يعرف الكاتب قيمة ما كتبه، فيعطيه أحياناً قيمة أكبر من قيمته الحقيقية أو العكس، فيأتي الناقد المتسلح بالمعرفة النقدية، والمطلع على المناهج النقدية مثل المنهج النفسي لتفسير الأدب، والمنهج الانطباعي والمنهج التاريخي والمنهج الفني والمنهج الاجتماعي، والمنهج البنيوي، والمنهج الشكلي، أما الأديب فينتمي إلى مدرسة أدبية معنية، مثل المدرسة الكلاسيكية أو المدرسة الرومانسية أو المدرسة الواقعية النقدية أو المدرسة الواقعية الاشتراكية.

ويبين الناقد إيجابيات وسلبيات النص الأدبي ومكانته الحقيقية، ويقارن بينه وبين النصوص الأدبية الأخرى. وأول ناقد للنص الأدبي هو المؤلف نفسه كما أسلفنا، ولذلك يلجأ بعض الأدباء على إعادة كتابة مؤلفاتهم

فبعضهم يعيد كتابة النص قبل نشره، وبعضهم يعيد كتابة النص بعد الطبعة الأولى فتأتي الطبعة الثانية متميزة عن الطبعة الأولى، والأمثلة على ذلك كثيرة، مثلاً كان تولستوي يعيد كتابة الصفحة الواحدة من رواية "الحرب والسلام" مرات عدة، قد تصل إلى ثماني عشرة مرة، واختلفت الطبعة الثانية عن الطبعة الأولى، واختلفت الطبعة الثالثة عن الأولى والثانية، وهذا كله يدل على أن المؤلف ينتقد نفسه، فيتجنب العيوب التي يراها كتاباته، وتصل درجة الانتقاد عند بعض عظماء الأدباء إلى درجة عدم الثقة، ولاسيما في بداية الحياة الأدبية، فمثلاً كل من دوستويفسكي (1821-1881) وتولستوي (1828-1910) والروائي العربي من القطر المصري نجيب محفوظ (مواليد 1911) بدؤوا حياتهم الإبداعية بالترجمة، فلقد ترجم دوستويفسكي رواية الروائي الفرنسي بلزاك (1799-1850) «يوجين غرانديه» عام 1844 عن الفرنسية إلى الروسية، ومازالت هذه الرواية تقرأ في روسيا بترجمة دوستويفسكي، مما يدل على جودة الترجمة وبذلك بدأ دوستويفسكي حياته الإبداعية بالترجمة، ونشر بعد مرور عامين على ترجمة الرواية المذكورة روايته الأولى «الفقراء» عام (1846)، ولم يكن واثقاً من موهبته إلا أن الناقد الروسي بيلينسكي (1811-1848) شجعه كثيراً، وإنني اذكر أن بعض الأدباء الكبار بدؤوا بالترجمة مما يدل على تواضعهم، وعدم تقديرهم لموهبتهم حق التقدير. وممارسة النقد الذاتي، قبل أن ينتقدهم الآخرون.

أما ليف تولستوي فلقد بدأ حياته الأدبية بترجمة رواية «رحلة عاطفية» لشتيرن، ونشر روايته الأولى «الطفولة» عام (1852) بالأحرف الأولى من اسمه، فلم يكتب اسمه صراحة مخافة الفشل.

ولقد بدأ نجيب محفوظ (مواليد 1911) حياته الإبداعية بترجمة أحد الكتب عن اللغة الإنكليزية، ولم يكن يتوقع حصوله على هذا المجد الأدبي كله، وصرح عن مشاعره هذه في إحدى المقابلات التلفزيونية، إذ قال لو كان يعلم بموهبته الأدبية لدرس اللغة العربية وآدابها، ولما اختار اختصاص الفلسفة،

ونجيب محفوظ هو الروائي العربي الوحيد الذي حاز جائزة نوبل للآداب، وذلك عام 1988.

وأولى علامات النقد الذاتي للأديب، تكون أحياناً توقيع مؤلفاته باسم مستعار، فيلجأ بعض الأدباء، أحياناً وليس دائماً، إلى هذه الطريقة مخافة الفشل. مثل الروائي الروسي مكسيم غوركي (1868-1936)، وغوركي اسم مستعار أما اسمه الحقيقي بيشكوف، ولقد استطاع هذا الأديب تأسيس مدرسة أدبية انتشرت في العالم كله، وهي المدرسة الواقعية الاشتراكية، وكانت روايته «الأم» (1907) العمل الأدبي الأول الذي ينتمي لهذه المدرسة، وأصبح لها ممثلون في الآداب العالمية كلها مثل بريخت في ألمانيا، ولوركا في الادب الإسباني، وناظم حكمت في الأدب التركي، وحنا مينة في الأدب العربي.

وكذلك فإن المسرحي الفرنسي الشهير موليير (1622-1673) فموليير ليس اسماً حقيقياً، فاسمه الحقيقي جان بوكلان وهو الذي ترك لنا ملهاته الشهيرة «البخيل» (1668).

وكذلك الشاعر العربي السوري الشهير «أدونيس» فهذا ليس اسمه الحقيقي، اسمه الحقيقي على أحمد سعيد (مواليد 1930).... وكذلك الأديبة مي زيادة فاسمها ماري زيادة.

القارئ العادي والنص الأدبي:

تختلف الانطباعات التي يتركها نص أدبي من قارئ إلى آخر، وقد تختلف الانطباع لدى القارئ الواحد من قراءة إلى أخرى، فعندما نقرأ في الصباح، قد نتفهم النص الأدبي بصورة أفضل من قراءتنا له مساء، وذلك لأن قدرة الإنسان، بوجه عام، على الاستيعاب صباحاً تكون أفضل مما هي عليه مساءً. وكما يقولون "لا يسبح المرء في البحيرة مرتين" لأنه إما أن يتغير المرء نفسه من مرة إلى أخرى أو تتغير البحيرة من فترة لأخرى.

يختلف القراء باختلاف مؤهلاتهم العلمية، فقد يكون القارئ متعلماً، وقد يكون أمياً، وقد يكون ممن حصلوا على التعليم الجامعي ومنهم من اكتفى بالدراسة الثانوية.

كما يختلف القراء باختلاف اهتماماتهم، فمنهم من يهتم بالمسرح وآخر يهتم بالشعر وثالث يهتم بالقصة القصيرة ورابع يهتم بالرواية، وهؤلاء بدورهم أيضاً ينقسمون بحسب ميولهم، فمنهم من يهتم بالرواية الاجتماعية أو الرواية التاريخية أو الرواية النفسية أو الرواية الوطنية.

وقد تختلف آراء القراء النقدية باختلاف انتماءاتهم الطبقية، فإذا قرأ إنسان غني رواية عن الفقراء والبؤساء مثل رواية «البؤساء» لفيكتور هيجو (1802-1885)، وقد يتعاطف الغني مع الفقراء ولكن بوجه عام الفقير يتحسس آلام أبناء طبقته وأوجاعهم أكثر من الأغنياء.

وقد تختلف آراء القراء باختلاف انتماءاتهم القومية، حين كتب العرب أدباً عن القضية الفلسطينية شعراً ونثراً كتبت المسرحيات والروايات والقصص القصيرة، ونظمت القصائد، يقرأ القارئ العربي الأدب القومي ويتحسس آلام الفلسطينيين ولكنني لا أعتقد أن القارئ الأمريكي يتحسس آلامنا وأوجاعنا عندما يقرأ أدبنا، بالدرجة ذاتها التي نتحسسها نحن العرب، وهذا الأمر قائم في أدبنا، وفي الآداب العالمية الأخرى، فمثلاً لقد قام الروائي الروسي دوستويفسكي بزيارة لأوروبا الغربية وترك لنا انطباعاته عن هذه الرحلة تحت عنوان «انطباعات شتوية عن رحلات صيفية» انتقد في هذه الانطباعات الثورة الفرنسية عام 1789، وأهدافها الثلاثة، الأخوة والحرية والمساواة وانتقد العلاقات الأسرية في فرنسا، وعدم إخلاص الزوجة لزوجها والزوج لزوجته، إن القارئ الروسي يقرأ هذه الانطباعات ولا يغضب منها، في حين إذا قرأها قارئ فرنسي، فقد لا تسره.

تنتشر في البلاد العربية ملهاة شكسبير (1564-1616) «تاجر البندقية» (16) إنها ملهاة جميلة بحد ذاتها، وينتقد شكسبير في هذه الملهاة

شخصية المرابي اليهودي شايلوك الذي يستغل حاجة الآخرين لنقوده فيضع لهم شروطاً تعجيزية فيطلب من أنطونيو توقيع صك يتعهد بموجبه أنه يحق للمرابي شايلوك اقتطاع رطل من لحمه من أقرب نقطة على قلبه في حال عدم تسديده للنقود خلال فترة معينة، ومع ذلك يوافق أنطونيو على توقيع الصك المذكور، وتشاء الأقدار ألا يقع أنطونيو في الحفرة التي أعده له شايلوك. نقرأ، نحن العرب، هذه الملهاة، ونرتاح للوصف الذي وصف به شكسبير شخصية المرابي اليهودي، أما اليهود فلا أعتقد أنهم يحبون شكسبير بسبب هذه الملهاة.

وكذلك فإن الروائي الإنكليزي تشارلز ديكنز (1812-1870) انتقد في روايته «أوليفر تويست» (1838) شخصية اليهودي فاجين الذي كان يدرب الأطفال الفقراء على السرقة، فقد تكون للقارئ الإنكليزي قراءة لهذه الرواية تختلف عن قراءة اليهودي.

وكذلك فإن الروائي الروسي دوستويفسكي (1821-1881) كتب مقالاً عام 1876 بعنوان «المسألة اليهودية»، ينتقد فيه طمع اليهود المقيمين في روسيا، وعدم محبتهم لروسيا وتخطيطهم للاستيلاء على القدس وفلسطين، ونقل أموالهم وذهبهم وفضتهم إلى هناك، وبالطبع فإن هذا المقال موجه ضد الحركة الصهيونية، ومن الأعمال الأولى التي كتبت ضدهم، ولذلك فإن بعض اليهود يكرهون دوستويفسكي في حين نحبه نحن العرب، ويحبه القارئ الروسي.

ومادمنا نتحدث عن تأثير الانتماء القومي في فهم النص فلا بأس من أن نذكر رواية «الحرب والسلام» (1863-1869) لتولستوي (1828-1910) تناول فيها موضوع الحرب التي نشبت بين روسيا وفرنسا ما بين (1805-1814)، واستطاع خلالها نابليون بونابرت (1769-1821) احتلال موسكو 1812، إلا أن الجيش الروسي لاحقه واستطاع دخول باريس عام 1814.

يصف تولستوي الأحداث المذكورة التي راح ضحيتها نحو خمسة ألف مواطن، ويصف شخصية القيصر الروسي الكسندر الأول (1777-1825) بالغ تولستوي في هذه الرواية بتصوير قسوة نابليون بونابرت، ولو أن كاتباً فرنسياً صور الأحداث لصورها بطريقة أخرى، فكان تعاطف تولستوي واضح مع شعبه أي مع الشعب الروسي، وهذا أمر مبرر، يصف تولستوي نابليون بونابرت: «بعادته المجنونة لذاته وبجرأته في الجريمة وبإخلاصه في الكذب....»[5].

صفات الناقد ومؤهلاته:

1 – الناقد إنسان موهوب، فلا بد من توفر الموهبة الفطرية، وهي الأساس. فكثيرون الذين حصلوا على أعلى الشهادات في النقد ومناهجه وكتبوا في النقد إلا أنهم لم يأتوا بشيء جديد لعدم توفر الموهبة لديهم، فالمعرفة لوحدها غير غير كافية، مع أنها ضرورية ولكنها لا تصنع النقاد لوحدها، فلا بد من توفر الموهبة، والموهبة استعداد فطري، يرافق الإنسان منذ ولادته وبالتالي فهي غير مكتسبة، أي لا يكتسبها المرء عن طريق التعليم، وإنما يقوم التعليم بصقلها.

يجب أن يتمتع الناقد بملكة تذوق النص الأدبي، والقدرة على تقديم تحليل له، ومقارنته بغيره من النصوص، وبالتالي القدرة على إصدار أحكام دقيقة وصحيحة وجديدة.

2 – الثقافة الواسعة، لكي ينتقد المرء الأدباء، يجب أن يعرف معرفة جيدة معظم ما كتبه هؤلاء الأدباء ومعرفة ما كتبه النقاد عنهم، وإلا فإنه قد يأتي باستنتاجات سبقه إليها غيره من النقاد، ويظن أنه أول من كتب عن نقطة معينة.

3 – هناك من يرى أن من ينتقد جنساً أدبياً معيناً، عليه أن يكون ممن كتبوا الجنس الأدبي ذاته مثلاً لا يحق لمن لا يستطيع أن ينظم الشعر أن ينتقده

الشعراء، ولا يحق لمن لا يكتب الرواية أن ينتقد الروائيين. ولا يحق برأيهم، نقد المسرحية إلا لمن يكتب المسرحية، ولقد رد الأديب العربي ميخائيل نعيمة (1889-1988) على هذه الآراء في كتاب «الغربال» (1923) إذ قال: من الناس، كذلك من يقول - ويقول بإخلاص - إنه لا صلاحية لناقد أن ينقد شاعراً أو كاتباً أو ابن أي فن كان من الفنون، إلا إذا كان هو نفسه شاعراً أو كاتباً أو من أبناء ذلك الفن، فجوابي لهؤلاء هو جواب أحدهم، وقد سمع هذا الاعتراض عينه فقال: «أعليّ أن أبيض البيضة، إذاً، لأعرف ما إذا كانت صالحة أو فاسدة».

إن هذا الجواب في ذاته، لجواب مفحم، لا يحتاج إلى تفسير أو زيادة، غير أن من الناس من لا يدركون أن من لا ينظم القصيدة، قد يقرأ فيها أكثر مما أودعها ناظمها فرب ناقد لم ينظم في حياته بيتاً، ولا عرف ما في النظم من مشقة الأوزان والقوافي، ولا من لذة الفوز بها، غير أن ذلك لا يعوقه عن إدراك ما في الإفصاح عن عوامل النفس عن لذة روحانية...[6].

صحيح أن من ينتقد الشعر ليس بالضرورة أن يكون شاعراً، ولكن يجب أن يعرف بحوره الشعرية والقوافي موسيقيا الشعر، ويجب على من ينتقد الرواية أن يعرف تاريخها وأعلامها ونماذج عنها وخصائصها الفنية، وبنيتها، وكذلك الأمر بالنسبة للمسرحية، فليس بالضرورة أن يكون الناقد المسرحي ممن يكتبون المسرحية، ولكن عليه أن يلم إلماماً تاماً بتاريخ المسرح، وأهم أعلامه، ومدارسه، أما من ينتقد ترجمة عمل أدبي معين من لغة إلى لغة أخرى، يجب ان يتصف بمعرفة اللغتين المترجم عنها والمترجم إليها، لكي يشير إلى مواطن الحذف والزيادة، وكذلك عليه الإلمام بالعلم الذي تتناوله الترجمة، وقد يكون النقد نقداً لكتاب نقدي وهنا على الناقد أن يعرف المنهج الذي اعتمده مؤلف الكتاب.

4 - القدرة على إقامة التوازن بين الموضوعية والذاتية، النقد الجيد هو النقد الصحيح، ولكي يكون النقد صحيحاً يجب ألا يغرق في الموضوعية،

وكذلك يجب ألا يغرق في الذاتية، وإنما يجب أن يكون معتدلاً، لأن التطرف في الموضوعية، لا يؤدي إلى نتائج صحيحة، ولقد وقع في هذا الخطأ، بعض النقاد الفرنسيين الذين أشار إليهم الدكتور طه حسين (1973-1889) في كتابه «البحث الأدبي» الذي رأى أن سانت بيف (1804-18869) وتلميذه تين (1893-1828) ونالت الثلاثة في هذا الاتجاه برونتيير (1906-1849)، فلقد أنكروا «التذوق الشخصي»، ولكل ما يتصل بالذوق وأحكامه، وأخذوا يضعون في قوة وضع قوانين ثابتة للأدب ثبات قوانين العلوم الطبيعية، قوانين تطبق على كل الأدباء كما تطبق قوانين الطبيعة، على كل الجزئيات كل الكائنات، وفي رأي هذا الاتجاه أن من أشد الأمور خطأ أن يقال إن كل أديب كيان مستقل بذاته، فضلاً عن أن يقال ذلك في أثره من آثاره: قصيدة أو قصة أو مسرحية، إنما الأديب وكل آثاره وأعماله ثمرة قوانين حتمية عملت في القديم، وتعمل في الحاضر وتظل تعمل في المستقبل، وهو يصدر عنها صدوراً حتمياً لامفر منه ولا خلاص، إذ تشكله وتكيفه حسب مشيئتها وحسب ما تحمل في تضاعيفها من جبر والزام»(7).

والصحيح أن لكل كاتب خصوصيته وصفاته وميزاته، ولكل عمل من أعمال الأديب الواحد خصوصيته، ولا يوجد قانون واحد يمكن تطبيقه على الأدباء كلهم، صحيح أن بعض الأدباء يتفقون على آراء أدبية واحدة وينتمون إلى مدرسة أدبية واحدة مثل المدرسة الكلاسيكية أو المدرسة الرومانسية، إلا أن انتماءهم لمدرسة واحدة لا يلغي أبداً فرديتهم، فكما أن بصمات الأبهم تختلف من شخص لآخر، ولا يوجد بصمة واحدة تتطابق مع بصمة شخص آخر، وكذلك الأصوات، فلا تجد صوتاً يتطابق تماماً مع صوت شخص آخر، ولا يوجد إنسان يتصف تماماً بصفات الشخص الآخر، حتى أن الإنسان نفسه يتغير من لحظة ومن يوم لآخر، وإن كنا لا نلاحظ هذا التغيير مباشرة، إلا أنه موجود، نلاحظه بعد مرور سنة مثلاً، إلا أن التغيير الذي تم خلال سنة في كل يوم وفي كل لحظة، وبالتالي إن ما يمكن تطبيقه على النبات وعلى

الطبيعة لا يمكن أن يطبق على العمل الإبداعي، هذا من جهة. أما من جهة أخرى فلا يجوز الإفراط في الذاتية، وبالتالي نقد إنتاج مبدع معين من خلال علاقتنا به، فإذا كانت علاقة الناقد بالأديب المبدع علاقة حسنة، فالنقد إيجابي والعكس صحيح، نضرب مثالاً على ذلك وضع ميخائيل نعيمة (1889-1988) كتاباً عن حياة جبران خليل جبران (1883-1931) وأدبه، وصدرت الطبعة الأولى في بيروت عام 1934 أي بعد مرور ثلاثة أعوام على وفاة جبران خليل جبران وبعد مرور عامين على عودة ميخائيل نعيمة إلى لبنان من الولايات المتحدة الأمريكية، ولكن الكتاب يبتعد عن الموضوعية، ويعد تجسيداً لعلاقة ميخائيل نعيمة بجبران وهي علاقة على ما يبدو لا تخلو من الغيرة والحسد، كما أشار الأديب أمين الريحاني (1876-1940) يقول نعيمة أنه عاشر جبران مدة خمسة عشر عاماً، أي تعرف عليه عام 1916 واستمرت علاقتهما إلى وفاة جبران عام 1931 ويتابع نعيمة فيقول عن آراء الناس في كتابه، واحتجاجهم عليه: «ومنهم من عاب على "فضح" أسرار جبران في علاقاته الجنسية مدعياً أن في ذلك خرقاً لحرمة الصداقة التي تشدني إلى جبران، ومنهم ذلك منتهى السخافة، من رأى في صراحتي حطاً متعمداً من منزلة جبران الأدبية لترجح كفتي على كفته»[8].

وكتب أمين الريحاني (1876-1940) عن الكتاب المذكور في جريدة «البلاد» التي كانت تصدر آنذاك في بيروت، وذلك في 6 كانون الثاني عام 1934 رسالة مفتوحة موجهة إلى نعيمة: «... رأيت في جذع شجرتك أثر للسوس أخشى عليها منه، وجئت أعلمك بذلك لأني معجب بها وبثمارها، وبكلمة لا استعارة فيها، لقد بان لى، وأنا أطالع الكتاب، أنك ما أشفقت على أدبك من أنانيتك»[9].

ينتقد أمين الريحانى كتاب نعيمة المذكور لأنه فضح فى أسرار جبران الشخصية، ولو كان جبران يريد فضحها لكتبها بنفسه، فإذا سلمهما أمانة لصديقه، فليس من حق الصديق فضحها، ولاسيما لكل الناس، بكتاب منشور

يستطيع قراءته كل من يشاء، فالسر أمانة، وكان على نعيمة الوفاء لجبران على الأقل بعد وفاته.

ويرد نعيمة على الريحاني فى الجريدة ذاتها،أى جريدة"البلاد" وذكر فى رده البيتين التاليين لجبران:

والحب إن قادت الأجسام موكبه إلى فراش من اللذات ينتحر

والحب فى الروح، لا فى الجسم، نعرفه ....

ويتابع نعيمة فيري أنه لا معنى للتستر على أسرار جبران لأن الله يعرف كل شيء، وعلينا أن نخافه ولا نخاف الناس، وعلى أية حال فهذا الكتاب لايخلو من الذاتية.

ويعترف بذلك نعيمة فيقول: «فما أنا بالمؤرخ أو البحاثة، يجمع شتيت الأخبار، والصور، ثم يعرضها عليك مسلسلة في الزمان، ويردك في آخر الكتاب، أو على هوامشه إلى مصادرها..»[10].

معايير النقد:

يحاول النقاد وضع معايير محددة واضحة لمعرفة العمل الأدبي الجيد من العمل الأدبي الأقل جودة. ولكن هذه المعايير صعبة، لأننا نتعامل مع الأدب، الذي يلبي حاجة روحية لدينا، وتختلف الحاجات الروحية عن الحاجات المادية اختلافاً جذرياً.

فهل مثلاً نعتمد عدد طبعت الكتاب الواحد معياراً لجودة الكتاب؟ أم نعتمد شراء كل نسخات الكتاب وبيعها فى السوق السوداء بسعر أغلى من ثمن النسخة المدون على الغلاف معياراً لجودة الكتاب؟ أم نعد الترجمة إلى اللغات الأجنبية معياراً؟ أم عدد النسخات ؟ أم رأي النقاد فيه؟ أم حصول العمل الأدبي على جوائز محلية أو عالمية؟.

يكتب ميخائيل نعيمة (1889-1988) في كتابه «الغربال» الذي صدر في القاهرة عام 1923 بتقديم عباس محمود العقاد (1889-1964) «وها نحن أولاء نردد اليوم بعض أبيات من قصائد يقال إنها علقت على باب الكعبة قبل الإسلام، ونعيد سواها من قصائد لشيخ أعمى يدعى أبا العلاء ولمتقشف يدعى ابن الفارض ، ولمجنون يدعى قيساً العامري، ولعشرات سواهم، فما السر في هذه الأبيات التي كلما طال عليها الدهر تجددت لذتها؟»[11].

ومازلنا إلى يومنا الحاضر نقرأ «إلياذة» الشاعر الإغريقي هوميروس، الذي عاش في القرن التاسع قبل الميلاد، ونقرأ مآسي وملاهي الشاعر الإنجليزي شكسبير (1564-1616) ونقرأ قصائد الشاعر الروسي بوشكين (1799-1837) ونقرأ المتنبي (916-966م) ونقرأ المعري (973-1057م). تلبي بعض الآثار الأدبية حاجات مؤقتة لدى فرد أو مجموعة من الناس يعيشون في زمان ومكان معينين، وتزول أهمية هذه الآثار بزوال المرحلة التي جاءت بها.

أما بعض الأعمال الأدبية فهي خالدة لأنها تلبي حاجات روحية موجودة لدى كل الأمم في كل الأزمنة. يشير نعيمة إلى هذه الحاجات: حاجتنا إلى التعبير عن عواطفنا ومشاعرنا من أمل ويأس، ونجاح وفشل، وإيمان وشك، وحزم وتردد، وحب وكراهية، ولذة وألم، وحاجتنا على نور نهتدي به، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة، وحاجتنا إلى الجميل، فعلى الرغم من تفاوت الأذواق فيما نحسبه جميلاً أو قبيحاً، إلا أن هناك جمالاً مطلقاً لا يختلف فيه ذوقان، ولدينا حاجة فطرية تولد معنا إلى الموسيقى أي إلى التناغم الجميل، والصوت الجميل سواء أكان مصدره الطبيعة أم الآلة الموسيقية، أو بيت شعر أو صوت إنسان، ترتاح نفوسنا للصوت الجميل وتنقبض إن سمعت صوتاً غير جميل.

فالناقد الجيد هو الذي يبين لنا أسباب خلود هذا النص أو ذاك، وعدم انتشار نص آخر، ولهذا يمكن أن نعد من معايير النقد:

1 - نقد النص وعدم نقد صاحب النص، أي عدم المساس بشخصية الأديب، صحيح أنه من الصعب الفصل بين شخصية المبدع وإبداعه، ولكن يجب ألا يستغل الناقد نصاً إبداعياً معيناً من أجل التشهير بصاحبه وأيضاً عليه عدم إصدار الأحكام المسبقة، فهذا النص لفلان من الأدباء فإذن هو نص عظيم، أو نص لا يستحق التوقف عنده، وأسوأ ما في الأمر أن نصدر حكمنا على نص أدبي بحسب مركز صاحب النص، فإذا كان المبدع صاحب مركز حكومي رفيع، فإذن النص رفيع، والعكس صحيح أحياناً. ولذلك يجب الفصل بين الإمكانيات الإدارية والإمكانيات الإبداعية، فقد يكون المرء إدارياً ناجحاً، ومبدعاً فاشلاً، وقد يكون إدارياً فاشلاً، ومبدعاً ناجحاً.

والمبدع ابن بيئة، ابن زمان ومكان معينين، وابن شعب معين، عاش في مرحلة تاريخية محددة، فكل هذه الأمور تؤخذ بعين الاعتبار، وللمؤثرات الثقافية مكانتها في إبداعه، فقد تأثر بسابقيه من أدباء شعبه ومن أدباء الأمم الأخرى. وقد ينتمي لمدرسة أدبية معينة، تلقي بظلالها على تراثه.

ولكننا مهما أبعدنا النص عن صاحبه، فإن بعض الأمور الشخصية قد تؤثر في إبداع الأديب. مثلاً ألم يكن لمرض كف البصر عند أبي العلاء المعري (973-1057م) أثره في إبداعه، وهناك أدباء آخرون أصيبوا بالمرض نفسه، وتأثر إبداعهم بهذا المرض، مثل هوميروس مؤلف «الإلياذة» و«الأوديسة» وكذلك طه حسين (1889-1973) وكذلك الشاعر العباسي بشار بن برد وغيرهم كثير.

ألم يترك مرض الفالج أثره على إبداع الجاحظ (869-780م) الذي عانى من مرضه السنوات الثلاثين الأخيرة من عمره.

2 - من معايير النقد الجيد، أن يأتي الناقد بفكرة أو نظرية جديدة لم تخطر

على بال الآخرين، وتقوم هذه الفكرة الجديدة، أو النظرية الجديدة بتفسير أمور غامضة في إبداع أديب معين. أذكر على سبيل المثال: أن الروائي الروسي دوستويفسكي (1821-1881) من الروائيين الذين احتار النقاد في فهمهم، فلقد اتهمه التقدميون بالرجعية، واتهمه الرجعيون بالتقدمية، واتهمه المؤمنين بالإلحاد، والملحدون بالتعصب الديني، إلى أن جاء الناقد الروسي باختين (1895-1975) وأصدر كتاباً عام 1929 بعنوان «مسائل إبداع دوستويفسكي» أوضح فيه أن سبب وجود تناقضات في إبداع دوستويفسكي يعود إلى الخصائص الفنية لروايته. إذ إنها رواية ذات أصوات متعددة، وأوضح باختين أن دوستويفسكي جاء برواية جد يدة لم يسبقه إليها أحد من الروائيين وربط باختين بين شكل الرواية ومضمونها أي بين الجانب الفني وبين الجانب الإيديولوجي، وبذلك فإن الروائي العظيم يحتاج إلى ناقد عظيم كي بفهمه ولكي يوضح للقراء خصوصية هذا المبدع.

3 - الناقد الجيد هو الذي يتبع منهجاً نقدياً يتناسب مع المادة التي يدرسها. فإذا كانت رواية نفسية فأفضل المناهج للوصول إلى خفايا هذه الرواية هو المنهج النفسي لتفسير الأدب، مثال على ذلك رواية "الأخوة كرامازوف" (1880) للروائي الروسي دوستويفسكي (1821-1881)، فلقد اتبع العالم النفساني فرويد (1856-1939) المنهج المذكور في دراسة هذه الرواية. ولكنه أخطأ قليلاً لأن الرواية المذكورة ذات أبعاد متعددة. فالبعد النفساني واحد من هذه الأبعاد، ولكن هناك أبعاد اجتماعية.

ولكننا إذا درسنا روايات الروائي العربي جرجي زيدان (1861-1941) مثل رواية «فتح الأندلس» (1902)، أو رواية «الحجاج بن يوسف» (1902) أو رواية «أحمد بن طولون» (1909) وغيرها، فنعتمد المنهج التاريخي لدراسة هذه الروايات، ولعل أفضل المناهج هو المنهج التكاملي الذي يعتمد على

المناهج كلها، لأن منهجاً واحداً لا يفي بالغرض. ولكننا إذا جمعنا ميزات المناهج كلها، فقد نصل إلى استنتاجات جيدة، لأننا نجد في الرواية الواحدة ابعاداً اجتماعية ونفسية وجمالية وتاريخية...

4 - لابد من الإشارة إلى أن النقد الجيد هو الذي يشير إلى البحوث والدراسات التي تناولت المادة المدروسة، ويعطي لكل دراسة حقها، فلا يقلل من قيمتها العلمية، لكي ترجح كفته على حساب كفة سابقيه. وكما أن التوثيق أمر ضروري في الدراسات الحديثة. فإذا ما اقتبس الباحث فكرة معينة من دراسة للمادة، فعليه الإشارة بدقة إلى المصدر، ولابد من الإشارة إلى أن النقد العربي لم يهتم سابقاً بالتوثيق، أذكر على سبيل المثال الدراسات التي قدمها الدكتور طه حسين (1889-1973) فجميعها غير موثقة، أما الدراسات العربية بدءاً من النصف الثاني من القرن العشرين فلقد اعتمدت على التوثيق. والأفضل في حال وجود عدة طبعات الاعتماد على الطبعة الأخيرة، التي صدرت في حياة المؤلف، أما بعد وفاته، فعلى الباحث الاعتماد على الطبعة الأكاديمية.

ويفضل عدم اقتباس شاهد من مصدر آخر غير المصدر الأصلي. التبويب أمر ضروري، فالكتاب يبوب إلى مقدمة وفصول وخاتمة وقائمة بالمصادر والحواشي. ويقسم كل فصل بدوره على فقرات ترتبط فيما بينها بشكل منطقي ومتسلسل.

5 - النقد الجيد هو الذي لا يكثر من الافتراضات، فعلى الباحث أن يقدم الحجج والبراهين على صحة أفكاره. فليس من حق الباحث إلحاق الظلم بكبار الأدباء من أمثال المتنبي (916-966م) كأن يفترض أن المتنبي كان يستعطي بمدحه للأمراء والحكام. لأن المتنبي كان يسعى لتحقيق مجد العرب بعد أن رأى الظلم الذي لحق بالأمة العربية وتسلط الأعاجم على مصائرهم.

ولكن على الناقد أن يستنتج أفكاراً جديدة من مواده التي يجمعها أثناء

البحث، أي يجب أن يتمتع بالقدرة على الاستقراء والاستنباط، أي القدرة على التحليل واستخلاص الاستنتاجات. فمن عيوب النقد كثرة الافتراضات، كما من عيوبه أيضاً قلة الاستنتاجات.

6 - وغني عن القول، أن الدراسة الجيدة هي التي تتمتع بأسلوب جميل سلس، وأسلوب الدراسة في أيامنا هذه يبتعد عن الإنشائية، ويقترب إلى حد ما من الأسلوب العلمي، واللغة يجب أن تكون لغة عربية سليمة تخلو من الأخطاء والتراكيب الغريبة، وعلى أية حال لا نستطيع حصر معايير النقد الجيد لكثرتها.

وظيفة النقد:

ترتبط وظيفة النقد بوظيفة الأدب، فيقوم الأدب بوظيفتين: تحقيق الفائدة، والوصول إلى المتعة، ويقيم توازناً بين هاتين الوظيفتين، ولقد أشار الناقد قسطاكي الحمصي (1858-1941) في كتابه الشهير «منهل الوراد في علم الانتقاد» إلى وظيفة النقد فوجد أنها تتلخص فيما يلي:

1 - إلقاء الضوء على المرحلة التاريخية التي عاش فيها الأديب. فقد يقودنا الحديث عن أبي الطيب المتنبي (916-966م) إلى الحديث عن سابقيه من الشعراء، وعن المكافآت المالية التي كانوا يتقاضونها لقاء قصائدهم، ومكانتهم الرفيعة لدى الخلفاء والحكام،فكان الشاعر نديم الخليفة، ومعرفة حالة العصر الأدبية ضرورية لكي نعرف هل أتى الشاعر بجديد أم انه كان مقلداً لسابقيه.

وتختلف وظيفة الناقد عن وظيفة الأديب لأن الأديب يستقي مادة إبداعه من الواقع المحيط به، أو من التاريخ، في حين أن الناقد يتعامل مع النص الذي تركه له الأديب، مثلاً مدح أبو الطيب المتنبي (916-966) أمير حلب سيف الدولة الحمداني لتصديه للروم، نذكر بعض أبيات قصيدة المتنبي المعروفة التي يبدأها بالحكمة:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم
وتعظم في عين الصغير صغارها وتصغر في عين العظيم العظائم
أتوك يجرون الحديد كأنهم سروا بجواد ما لهن قوائم
وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

لقد قام الأديب هنا بوظيفته وهي تخليد معركة خاضها سيف الدولة الحمداني أمير حلب، وانتصر فيها وأشاد المتنبي بهذه المعركة وبقائدها، بشعر جميل، ولولا أبيات المتنبي لما بقيت هذه الصورة الناصعة لأمير حلب في أذهاننا إلى هذا اليوم، وستبقى في أذهان القراء الذين سيأتون بعدنا.

استمد المتنبي مادته من الواقع ومن التاريخ، فصور أمير حلب، وصور مرحلة تاريخية بكاملها، إذ كان الصراع قائماً بين العرب والروم في القرن العاشر الميلادي، القرن الذي عاش فيه المتنبي.

تأتي بعد ذلك وظيفة النقد، فقام عبدالرحمن البرقوقي بشرح الأبيات مشيراً إلى تاريخها ومناسبتها وعلاقة المتنبي بسيف الدولة الحمداني، ويرى صدقه في مدحه، ولقد درس المتنبي باحثون كثيرون، مثل الدكتور طه حسين (1889-1973) أي قام عبدالرحمن البرقوقي بالشرح والتفسير والتأويل، وهذه إحدى وظائف النقد الأدبي.

2 - النقد الأدبي ليس هدفاً بحد ذاته، وإنما هو وسيلة للوصول إلى هدف معين، وهو تذوق النص وفهمه وإدراكه والاستمتاع به، ويسعى النقد الأدبي إلى تحديد جماليات النص الأدبي، ولعل من أهم صفات النص الجيد هو الانسجام بين العناصر المكونة له، ولا سيما الانسجام بين المضمون والشكل، فلا يطغى أحدهما على الآخر. فلن يكون النص الأدبي نصاً فكرياً خالصاً، ولا يجوز أن يكون تجمعاً لعبارات جميلة ولكنها فارغة.

ولقد انتقد المازني في كتابه «الديوان» الذي أصدره مع عباس محمود العقاد عام 1921، مصطفى لطفي المنفلوطي (1876-1924) لأنه ممن يغلبون الاهتمام باللفظ على الاهتمام بالمعنى، لأن اللفظ هو الغطاء الخارجي أو الرداء، أو الوعاء، والمضمون أهم منه بكثير برأي المازني، وينتقد المازني أسلوب المنفلوطي، لا بل يتجاوز ذلك ويحلل أخلاقه وشخصيته، فيرى أن عواطفه مصطنعة، وأدبه أدب ضعف لا أدب قوة، متكلف يخلو من العاطفة الصادقة والإحساس السليم.

وينتقد عباس محمود العقاد (1889-1964) أمير الشعراء أحمد شوقي (1868-1932) لأن شوقي يتناول المسائل الجارية، ولأنه يقلد القدماء ويسطو على معانيهم ويقصر عنهم. فأهم موضوعاته هي الرثاء والمدح، ويرى العقاد أن شوقي قلد المتنبي (916-966م) والمعري (973-1057م) ويتهم العقاد الشاعر شوقي بسطحية الخيال وضحالته، وأهم مأخذ للعقاد على شوقي عدم توفر الوحدة العضوية في قصائده. وبذلك فلم يكن النقد عند المازني أو عند عباس محمود العقاد هدفاً بحد ذاته، وإنما كان وسيلة لتقويم أعمال المنفلوطي (1876-1924)، ولتقويم قصائد أحمد شوقي، لأن في ذلك فائدة للأدب العربي وللقارئ وللمؤلف المبدع ذاته، فهنا يقوم الناقد صاحب رسالة، لا تقل أحياناً عن رسالة المبدع ذاته. والناقد الأصيل خير من المبدع الضعيف، لأنه يقوم بدور المحرض على أسلوب إبداع جديد، لم يكن المبدع قد تنبه إليه.

ورسالة النقد الأدبي ووظيفته تشبه إلى حد ما رسالة الأدب نفسه في نقطة معينة، وهي أن وظيفة الأدب وظيفة متغيرة، تتغير من مرحلة تاريخية إلى أخرى. فوظيفة الأدب العربي في العصر الجاهلي تختلف عن وظيفة الأدب العربي في عصر صدر الإسلام، وكذلك تختلف وظيفته في العصر الأموي أو العباسي...

وكذلك وظيفة النقد الأدبي تتغير من عصر لآخر. ومن مدرسة أدبية لأخرى، فمثلاً ترى المدرسة الكلاسيكية أن معايير النقد ثابتة، لا تتغير وهي

المعايير التي وضعها أرسطو في كتابه «فن الشعر» في حين ترى المدرسة الرومانسية أن معايير النقد الأدبي تتغير من عصر لآخر ومن بلد لآخر ومن ناقد لآخر لأن أذواق الناس والنقاد مختلفة، تختلف من زمن لآخر ومن بلد لآخر. فليس بالضرورة أن ما يراه الإغريقي جميلاً، يكون جميلاً بنظر العربي أو الفرنسي أو الروسي. وليس بالضرورة أن ماكان يراه النقاد جميلاً منذ مئتي عام، أن نراه اليوم جميلاً أيضاً.

ولعلنا لا نخطئ إذا قسمنا النقاد إلى فريقين كبيرين، وقسمنا كلاً من هذين الفريقين إلى مجموعة من الاتجاهات وذلك لأن الأدباء أنفسهم ينقسمون أيضاً إلى هذين الفريقين. يرى الفريق الأول أن الفن لا يخدم إلا نفسه، ورفعوا شعار الأدب للأدب أو الفن للفن، وبالتالي اهتموا بالشكل أكثر من الاهتمام بالمضمون، أثناء نقدهم للنص.

ونادى الفريق الثاني بالالتزام بقضايا المجتمع الوطنية والقومية والطبقية وبالتالي فلقد اهتم أنصار هذا الاتجاه بالمضمون أكثر من الشكل. من بين هؤلاء أنصار المدرسة الواقعية الاشتراكية، وأنصار المدرسة الوجودية، علماً بأن هناك خلافات كبيرة بين مفهوم هاتين المدرستين للالتزام.

وبذلك فإن النقد الأدبي مسؤولية كبيرة، والنقد مسؤول إلى حد ما عن حركة الأدب وبالتالي هو مسؤول عن المجتمع والتاريخ إلى حد ما. فهو يوضح معالم الأدب في الأزمنة الثلاثة، في الماضي والحاضر والمستقبل. ويشير إلى نقاط قد لا يتنبه إليها المبدع ذاته، وهذا حق من حقوق الناقد، لا بل واجب من واجباته.

المصادر

1) د. عبدالنبي اصطيف. في النقد الأدبي العربي الحديث، الجزء الأول، دمشق، جامعة دمشق، 1991، ص 41.

2) د. فؤاد المرعي. نظرية الادب. جامعة حلب، 1982، ص 1.

3) مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، بيروت، دار الصادر، 1964، ص 18، المقدمة.

4) المصدر نفسه، الشعر والشعراء، ص 250.

5) ليف تلستوي، الأعمال الكاملة، المجلد السابع، رواية الحرب والسلام، ترجمة صياح الجهيم، 1983، ص 497.

6) ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، المجلد الثالث، بيروت، دار العلم للملايين، 1979، الغربال، ص 352.

7) د. شوقي ضيف، البحث الأدبي، الطبعة الثانية، القاهرة، دار المعارف، 1976، ص 85-86.

8) ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، المجلد الأول، سبعون، المرحلة الثالثة، بيروت، دار العلم للملايين، ص 707-708.

9) المصدر نفسه، ص 708.

10) المصدر نفسه، ص 705.

11) ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة المجلد الثالث، الغربال، مقاييس الأدب، ص 189

12) شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، الجزء الرابع، ص 102.



جدلية الإبداع بين المحفز ومحاولات الإنجاز!



حسين عيد

يظلّ الناتج الأدبي دائماً سواء أكان قصة قصيرة، قصيدة، مسرحية، أو رواية، مغلّفاً بالأسرار، مسربلاً بالغموض، عصيّاً على الفهم، وإن أثار - في ذات الوقت - كثيراً من الأسئلة، منها للمثال:

ما هو (المحفز) وراء إبداعه؟!

كيف كانت (رحلة) كتابته؟!

هل دان العمل بيسر للكاتب، أم استغرق منه عدّة (محاولات)؟!

ماهي (الظروف)، التي واكبت تلك المحاولات؟!



هذه (محاولة) تتلمس بعض الأجوبة عن تلك الأسئلة، من خلال استقراء عدد من الأعمال الأدبية، هي:

- قصة الكاتبة التشيلية إيزابيل الليندي القصيرة «من طين خلقنا»، المنشورة ضمن مجموعة قصص «حكايات إيفالونا» (1989)، التي ترجمها صالح علماني وصدرت في دمشق عام 1997.
- مسرحية الكاتب السوري سعد الله ونوس «الحياة أبداً»، الصادرة عن دار الآداب ببيروت عام 2004.
- رواية الكاتبة الأمريكية إيدث ورتن «إيثان فروم»، من ترجمة هاني الطائي الصادرة عن دار المأمون ببغداد عام 1992.
- رواية الكاتب الكولومبي جابرييل جارسيا ماركيز «ذاكرة غانياتي الحزينات»، من ترجمة صالح علماني وصدرت عن دار المدى دمشق في مطلع عام 2005.

محفز الإبداع:

قد يكمن (محفز) الإبداع في تجربة (شخصية) شديدة الخصوصية، كما حدث مع الكاتبة الأمريكية إديث ورتن، التي ولدت في 24 يناير 1862، بمنطقة نيو إنجلاند في مدينة نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية، لأبوين كوّنا ثروة من صناعة السفن والبنوك. وبعد ست سنوات من السفر والإقامة في أوروبا، رجعت أسرة إيدث وهي في العاشرة من عمرها، ليستقروا في بيت بمانهاتن بنيويورك. لم تذهب إيدث للمدرسة، لكنها علّمت نفسها من خلال الاطلاع في مكتبة والدها، كما كانت تأخذ بعض دروس بواسطة الولاية. كانت إيدث قد أظهرت منذ طفولتها وقبل أن تتعلم القراءة لماعية وقدرة استثنائية علي الإبداع، حيث كان لديها قدرة على ابتكار القصص. بدأت بعد ذلك في كتابة قصائد الشعر والقصة، لدرجة أنها كتبت وهي في الخامسة عشرة من عمرها رواية بعنوان «بسرعة وانطلاق».

تزوجت عام 1885 (وهي في الثالثة والعشرين من عمرها) من إدوارد (تيدي) روبنز ورتن، الذي كان يتمتع بطلعة جذابة، وله خلفية اجتماعية مشابهة، إضافة إلى كونه شاباً رياضياً، لكنه كان يفتقد كلية لاهتماماتها الفنية والفكرية، لذلك كان زواجاً محكوماً عليه بالفشل!

كانت إديث ورتن خلال تلك الفترة تعاني أشد المعاناة، وهو ما عبر عنه كاتب سيرتها الذاتية، حين قال إنها كانت «*حياة بائسة عاشتها ورتن مع زوجها المريض وغير المتزن تيدي، الذي كان يكبرها كثيراً. في أثناء حياتها معه غالباً ما انتابتها شكوك حول سلامة زوجها العقلية، حتى إنها كانت تستغرق أحياناً في أحلام يقظة متصوّرة موته*» (من مقال مترجم كمقدمة للرواية، للناقدة دوريس كراماك: ص 9، 10).

نحن، هنا، إزاء مأساة (شخصية) بين طرفين: كاتبة مرهفة الحسّ، وزوج يكبرها دائم الشكوى. وفي الوقت الذي كانت لها اهتمامات فنية وفكرية، كان هو يعيش عالما آخر بعيداً عنها. لكن بينما كان (عذابها) يتصاعد

وتتنابها مشاعر الكراهية، كان هناك عنصر (أخلاقي) حاكم في شخصيتها يحتم عليها (البقاء) معه وعدم هجره في (محنته)، وربما ساعد هذا التوزّع على اشتداد معاناتها!

وحين تحسنت أوضاعها المالية، قامت ببناء بيت ريفي خاص بها، في ضاحية نيو إنجلاند من نيويورك، هو «ذا ماونت»، الذي منحها حساً بالاستقلال، كما أتاح لها الفرصة في الخروج من (قوقعة) حياتها الكئيبة، فكانت - كما يقول كاتب سيرتها الذاتية ز. و. ب. لويس - بأنها كانت «*تسير مسافات طويلة فوق التلال. وفي أثناء هذه الرحلات استوعبت ورتن التلال المتموجة والغابات السود والسماء الملبدة بالغيوم ذات اللون الرصاصي، والقرى الجبلية المهملة لمنطقة نيوانجلاند*».

كانت تلك جميعها مرحلة أولى (داخلية) من حياتها، ولكن مع بناء بيتها الريفي «ذا ماونت» بدأت مرحلة أخرى (خارجية)، انفتحت فيها على الطبيعة من حولها، ورأت أن (المصاعب) ليست مرتبطة فقط بحياتها، بل هي تتجلى أيضاً في مظاهر الطبيعة من حولها، وتنعكس على حياة سكان تلك المنطقة بالمثل، وهو ما عبرت عنه في سيرتها الذاتية «*كانت قرى ماساشوتيس الغربية المحاطة بالثلوج ماتزال مناطق كئيبة أخلاقياً أو مادياً. وكانت واجهات البيوت الخشبية العديمة اللون والبيوت الريفية المتفرقة في التلال المجاورة وراءها تخفي الجنون والاتصال ما بين المحارم وسغباً أخلاقياً وعقلياً بطيئاً*..».

كانت تلك إذاً، هي تجربة حياتها الشديدة الخصوصية، التي حملتها على ظهرها كصليب، لا تستطيع الفكاك من أتون عذابه، فكان حتماً أن تواجهها على مذبح عالمها الفني، حتى تستوعبها، وتتجاوزها!

من ناحية ثانية، قد يكون (محفز) الكاتب رواية قرأها فاستأثرت باهتمامه، وهو ما حدث مع الكاتب الكولومبي المعروف جابرييل جارسيا ماركيز، الذي كان قد تعرّف على الأدب الياباني، وتوصل إلى (قناعة) أوردها في مقدمة كتبها لترجمة رواية «الجميلات النائمات» لياسوناري كاواباتا عام

1982، وترجمتها إلى العربية ماري طوق وصدرت عن دار الآداب ببيروت عام 1989، كان نص كلماته أن *«الكتاب الوحيد الذي وددت لو أكون كاتبه هو «منزل الجميلات النائمات» لكاواباتا، الذي يحكي قصة منزل غريب في ضواحي طوكيو، يتردّد إليه بورجوازيون يدفعون أموالاً طائلة للتمتع بالشكل الأكثر نقاء للحب الأخير: قضاء الليل وهم يتأملون الفتيات الشابات الأكثر جمالاً في المدينة واللواتي يرقدن تحت تأثير مخدّر إلى جانبهم في السرير. لا يملكون حق إيقاظهن ولا لمسهن. ولا يحاولون على أية حال، لأن الاكتفاء الأكثر صفاء لهذه المتعة الناجمة عن الشيخوخة هو إمكانية الحلم إلى جانبهن».*

كانت إذاً رواية «الجميلات النائمات» لكاواباتا، هي الكتاب (الوحيد) ،الذي رغب ماركيز أن يكون كاتبه، ولعل ذلك يرجع إلى أن هذه الرواية ترتكز أساساً على (صورة) محورية، لعجوز يتأمل شابة جميلة، دون أن يمتلك حق لمسها أو إيقاظها، لأن من المعروف عن ماركيز، أن (المحفز) الأساسي (لمخيلته) الإبداعية غالباً ماكان (صورة)، وقد بزغت أشهر أعماله الإبداعية قاطبة، وهي رواية «مائة عام من العزلة» عن صورة أب يصحب ابنه للتعرف على الثلج، كما نشأت رواية «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» عن صورة عجوز ينتظر سفينة البريد في المرفأ. وربما كان ذلك هو السبب في أن تلك الصورة المحورية لرواية «الجميلات النائمات» قد هيمنت على خياله، لدرجة أنها غدت الرواية (الوحيدة)، التي رغب لو كان كاتبها!

ولكن لنتوقف قليلاً أمام تحليل أبعاد هذه الصورة. نحن هنا إزاء علاقة لها طرفان (متقابلان): جمع بينهما المكان مقابل مبلغ كبير يدفعه الرجل لصاحبة الدار.. الرجل عجوز ثري، يكشف عن جانب خفيّ من حياتنا الداخلية. يشغل الرجل مكانة في المجتمع الكبير، لذلك يأتي وينصرف في الخفاء، بكل ما ترمز إليه من ملاذ وجداني أخير يحتفي بالرجال الوحيدين البائسين دون أي شرط سوى المال، وهي تحاول أن تمنح الرجل تفهماً كاملاً.

الرجل في حالة يقظة. وهذا، يعني إبعاد كل العوائق الأخلاقية، وخلع

الشخصية لكل المظاهر الخارجية. والعجوز بالمقابل يمثل الماضي وانقضاء الزمن وتدهور الأحوال، واقتراب الموت!

لقاء وما أصعبه من لقاء، بين ذروتين الرجل وهو يجتاز الشيخوخة خلال طريقه إلى الهزيمة أمام الزمن. لقاء يستحيل أن يحدث في الواقع، لكنه أصبح في هذا البيت ممكناً بشرط الحفاظ على كينونة المكان ومن فيه، مرة أخيرة يمتلك الرجل حق (الحلم) المستحيل، وسط (صفاء) الشيخوخة المهيمن!

كما قد ينبع (المحفز) من (صورة) مأساة شاهدها الكاتب في التليفزيون، كما حدث مع الكاتبة التشيلية إيزابيل الليندي، التي أوضحت (أصل) هذه الحكاية، في حوار معها – أجراه فرحات افتخار الدين، منشور ترجمته في كتاب «ذلك العالم المدهش: حوارات مع كتاب عالميين» ص 67، هيئة قصور الثقافة (2000) – قالت فيه إن قصة «من طين خلقنا»، قد «*ارتكزت على قصة حقيقية، ففي عام 1985، كانت هناك ثورة بركان في كولومبيا، وكانت هناك طفلة صغيرة محاصرة وسط الطين، وماتت هناك بعد أربعة أيام من عذاب رهيب. لقد شاهدتها في التليفزيون بفنزويلا*».

كما ألقت مزيداً من الضوء على تلك الواقعة، في رواية «باولا» (1994) – ترجمها إلى العربية صالح علماني، وصدرت عن دار جفرا بحمص بسورية (1996) والتي كانت أقرب ما يكون إلى سيرة ذاتية، أرّخت فيها لمرض ابنتها الوحيدة المميت، مستعيدة أثناء ذلك بعضاً من رحلة حياتها العامة وتجربتها الأدبية الخاصة، والتي جاء ذكر هذه القصة في سياق حديثها عن مجموعة «حكايات إيفالونا»، حين قالت إن «*القصة الأخيرة في هذه المجموعة*، من طين خلقنا» *تستند إلى مأساة حدثت في كولومبيا عام 1985، عندما أحدث انفجار بركان نيفادو دل رويث المفاجئ انهيار جليد ذائب انزلق عن الجبل وغطى قرية بكاملها. آلاف من الناس لقوا حتفهم في ذلك اليوم، ولكن العالم يتذكر الكارثة من خلال أومايرا سانتشيث، الطفلة ذات الثلاثة عشر عاماً التي*

علقت في الوحل. لقد احتضرت طوال ثلاثة أيام ببطء مرعب أمام المصورين والصحفيين ومصوري التليفزيون الذين جاءوا بطائرات الهليوكوبتر. لقد تألمت منذ ذلك الحين الذي رأيت فيه عينيها على شاشة التلفزيون. ومازلت أضع صورتها على مكتبي».

هنا لابد أن نتوقف أمام أهم عناصر الواقعة، وهي:

- يرجع أصل الحكاية إلى ثورة بركان (كولومبيا) المفاجئة، التي أدت إلى انهيار جليد ذائب غطى قرية بأكملها
- انتقلت صور الكارثة إلى كل أنحاء العالم، عبر الأقمار الصناعية بواسطة أجهزة بث الصحافة والتليفزيون.
- تذكر العالم تلك الكارثة (العامة) من خلال متابعة حالة (خاصة) لطفلة ذات ثلاثة عشر ربيعاً، علقت في الوحل.
- تابعت إيزابيل في منفاها في (فنزويلا) ما يجري، و(انفعلت) بما رأت، بل بلغت قمة انفعالها وهي تصر على نعتها بأنها (طفلة)، ربما لأنها كانت في عمر التفتح على الحياة، التي لم تجرب منها شيئاً بعد! واحتفظت بعد ذلك بصورتها على مكتبها، «*في محاولة لتفهم معنى عذابها*».
- ذكرت في الحوار، الذي أجراه معها افتخار فخر الدين عام (1997)، أن الطفلة ماتت بعد أربعة أيام، في حين أنها أوردت في رواية «باولا» (1994) أنها كانت ثلاثة أيام فقط. وصحة الرقم هو ما أوردته في الرواية، لأنها في الرواية كانت تدقق تواريخ سيرتها الذاتية، وتتحري الدقة فيما تورده من بيانات، أما الحوار فكان أمره متروكاً للذاكرة، التي قد تتعرض أحياناً للسهو أحياناً.

كما قد يكمن (المحفز) في الجو (العام)، الذي يحيط بالكاتب، كما حدث مع الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس، الذي كان أغلب الظن أن (محفزه) لكتابة هذه المسرحية، هو ذلك التهديد الشامل بحرب نووية شاملة،

الذي كان يحوّم فوق رؤوس (البشر) أثناء الصراع المحتدم بين الكتلتين الشرقية والغربية، أو بين العملاقين الشيوعي والرأسمالي، والذي بلغ ذروته في بداية الستينات، خلال أزمة الصواريخ الروسية، التي طلب الرئيس الأمريكي من الاتحاد السوفييتي سحبها من كوبا، لما تشكله من تهديد على الأمن القومي الأمريكي!

مما سبق يتضح أن (محفز) عملية الإبداع قد ينشأ من تجربة شخصية شديدة الخصوصية ينوء الكاتب بحملها (الحياة الشخصية للكاتبة الأمريكية اديث ورتن)، أو من صورة فنية قرأها الكاتب وأمسكت بخياله (جابرييل جارسيا ماركيز مع الصورة المركزية لرواية «الجميلات النائمات»)، أو ربما يكون المحفز صورة مشهد مأساوي شاهده الكاتب على شاشة التلفزيون (إيزابيل الليندي وهي تشاهد صورة طفلة محاصرة من بين مشاهد ثورة بركان في كولومبيا)، أو قد ينشأ المحفز من جو تهديد عام يحيط بالكاتب فيستنفر خياله (سعد الله ونوس تحت وطأة التهديد بحرب نووية في الستينات)!

محاولات الإبداع:

يستنفر المحفز طاقات الكاتب، فتبدأ رحلة الإبداع بالإعداد والتجهيز، تمهيداً لمرحلة (حمل) في مخيلته الإبداعية يلتحم فيها مع عالمه الداخلي ورؤاه الخاصة، تتخلق فيها ملامح (جنين) العمل الأدبي، وتتبدى أبعاده، وقد يقدم الكاتب على (إخراج) أولى محاولاته الإبداعية خلال تلك المرحلة، ولنتابع الكاتبة إيدث ورتن، التي رغم حبّها الشديد للأدب، فإنها لم تعجّل بالنشر، لقناعتها بصعوبة الكتابة. ولعل صعوبة حياتها الزوجية، وعدم احترافها الكتابة، قد أثارا لديها قلقاً شديداً أوصلها إلى إحباط، تصاعد خلال حقبة التسعينات من القرن التاسع عشر، ففكرت في الارتحال إلى فرنسا وإيطاليا، اللتان ألهمتاها الكتابة حول الفن، فن العمارة، والحدائق، كما

أنعشت آمالها تجارب من قابلتهم من الأمريكيين هناك، لأنها وجدت فيهم مادة خام تصلح لأعمال أدبية، وهو ما شجعها على الإقبال على عالمها الأثير، عالم الأدب، فنشرت أول أعمالها الأدبية عام 1898.

وعلى الرغم من أن إيدث ورتن كانت قد بدأت تحقق ذاتها أدبياً، وهي تخطو واثقة على طريق النجاح، فلعل اقتناء بيتاً ريفياً «ذا ماونت» كدليل استقلال، قد أتاح لها - وهذا هو الأهم - الدخول إلى مرحلة جديدة من حياتها، بعد أن كانت في المرحلة السابقة (منغلقة) على ذاتها، تنوء بحمل تجربة عذابها وحدها كصليب، بينما أتاح لها البيت الجديد فرصة (الخروج) إلى المناطق الحيطة به. وربما كانت في رحلاتها تجتر عذاباتها الخاصة، وهي تحاول أن تتفهم مبررات ما يحدث لها، فإذا هي تجد في الطبيعة من حولها قسوة وخشونة، بل وامتدت قسوة الحياة والفقر إلى ما وراء بيوت سكان تلك المنطقة!

وربما في تلك الفترة ،كانت تجربتها الخاصة قد بدأت تتفاعل مع مخيلتها الإبداعية، منصهرة مع خبرات حياتها، وإذا بجنين يبدأ في التخلّق بداخلها، متخفياً في شكل جديد مبتكر، (انقلبت) فيه الأدوار. كان بطل ذلك العمل رجلاً، فلاحاً من تلك المنطقة، منحته اسم هارت، بديلاً لشخصها كامرأة مثقفة، وجعلت بالتالي من زوجها المريض الدائم الشكوى زوجة، حتى تبرز معاناة الزوج وافتقاده للحب، كما أدخلت إلى دائرة الزوجين المحدودة، فتاة شابة، جعلتها تمت بصلة قرابة للزوجة، تدعى ماتي، وذلك بغرض رعاية الزوجة في مرضها، حتى يتاح للزوج من خلالها، ما حرمت منه الكاتبة في الواقع!

وربما ساعد هذا الجوّ الجديد إديث من عام 1904، على التفكير في (الانفصال) عن زوجها، ولعلها في تلك اللحظة فقط فكرت في أن تكون (فرنسا) هي محطة استقرارها، فكان لابد لها من مدرّس يحسّن لغتها الفرنسية. وفي بيت بشارع فارين بفرنسا، طلب منها مدرسها بعد عدة دروس

أن تكتب قطعة طويلة تختبر فيها ما اكتسبته من قدرة على التعبير بالفرنسية. هنا، لم يكن أمامها سوى (تجربتها) الخاصة، والتي ربما كانت في تلك الفترة في طور (التشكل)، فمدت يدها إلى العالم السهل المتاح أمامها، وكتبت قطعة نثرية *حاولت أن تصوّر فيها قصة فلاح فقير من نيو إنجلاند اسمه هارت، له زوجة متنمرة اسمها أنّا، ويغرم بابن أخت أنّا، التي كان اسمها ماتي. وعندما تهدد أنّا بطرد ماتي، يرغب هارت في الذهاب معها، ولكن ماتي لا تسمح بذلك*» (من مقال الناقدة السابق الإشارة إليه).

وربما لم يتوقف سعد الله ونوس فقط ،أمام ذلك التهديد النووي الذي كان يسود فترة الستينات، بل (تخيّل) أنه قد بلغ مداه، ووقعت الطامة الكبرى، وانفجرت حرب نووية حصدت الأخضر واليابس، لذلك (اختار) أن يكون (المكان)، الذي تجري عليه أحداث مسرحيته، هو (جزيرة)، بكل ما يوحي به وجودها من أرض صلبة محاطة بالماء من كل الجهات، كأنها جنين في رحم أمه، أو هي مخاض لذلك الدمار الكوني الكبير، بكل ما تمثّله الجزيرة من ملاذ، أو ملجأ، أو فردوس أرضي، إضافة إلى ما ترمز إليه من (استقلال)، حين يجد الفرد ذاته فيها وحيداً!

تبدأ المسرحية (بشاب)، هو الناجي (الوحيد) من تلك الحرب الكونية بعد أن غرقت سفينته بكل من عليها، ثم يظهر وراءه (شيخ) «يستحيل تحديد عمره»، ومعه (فتاة) طاغية الجمال، وسرعان ما يظهر شيخ آخر. كان الأول يرتدي سترة (بنيّة) والثاني يرتدي سترة (خضراء)!

انعقدت لتلك الشخصيات (الأربع) بطولة هذه المسرحية. ويمكن تقسيمها إلى مستويين، يتضمن أحدهما الشيخين والآخر الشاب والفتاة. يعتبر الشيخان وجهين (متقابلين)، بدءاً من (لون) سترتيهما، فبينما يذكرنا (الأخضر) باللون السائد في النباتات والأشجار، ويشير إلى النمو والحيوية وقوة الحياة نفسها، كما قد يعني أيضاً البكارة وقلة التجربة ونقص الخبرة، لكنه يقترن في ذات الوقت بالأمل والرغبة في البقاء، ومن ثم يصبح الأخضر

هو لون الشرف الإنساني والحب والانتظار والصبر والبعث بعد الشتاء، فإن (البني) يشير إلى لون الأرض وفضلات الإنسان، ويرمز إلى الذهب والأموال، وإن ارتبط بالمقل. وبمعنى آخر قد يعتبر هذان الشيخان رمزين، يمثل الشيطان الشيخ البني السترة، ويمثل ملاك الخير الشيخ الأخضر السترة!

كان الشيطان قد سعد بما آل إليه حال البشرية من خراب ودمار، فقرّر أن يحتفظ لنفسه بفتاة جميلة كتذكار، أمّا الشاب فيرى أن الصدفة وحدها هي التي أنقذته من سفينة غرق كل من عليها، وقذفت به إلى تلك الجزيرة!

هنا (صراع) أزلي بين الشيطان وملاك الخير، يظن الشيطان أنه قد كتب له الانتصار فيحتفظ بتذكار من معركته الأخيرة، بينما يرى ملاك الخير أن المعركة لم تنته بعد، لأنه يرى أمامه فتاة بارعة الجمال وشاب في مقتبل العمر. وتتحقق نبوءة الشيخ الأخضر السترة، إذ سرعان ما يحدث تقارب بين الفتاة والشاب بعيداً عن رقابة الشيطان، فتنشأ علاقة تؤدي إلى تحوّل في شخصيتهما بفعل قوة الحب، فيفهم الشيطان أنهما أنموذج متجدد، وأن الميلاد هو الانبعاث الجديد من عدم الخراب. عندئذ يتدخل شيخ السترة الخضراء ناصحاً بأن عليهما أن يتقبلا الأمر ببساطة، لأن ذلك هو (دورهما) المرسوم، وسيتكرر كل شيء تماماً كما حدث في الأزمان السابقة!

ولعل ذلك كان هو النص القديم للمسرحية، كما أنجزه سعد الله ونوس في حقبة الستينات، ولعله لم يرض عنه، فاحتجزه في مكان قصي من مكتبه، دون أن يفكر في نشره؟!

أمّا الكاتبة إيزابيل الليندي فقد استحوذ (مشهد) تلك الطفلة (الرهيب)، وهى تعاني لمدة ثلاثة أيام، على كل مشاعرها وتفكيرها، فكان (محفزاً) لخيالها الإبداعي، كي ينشط ويعمل، في «*محاولة لتفهم عذابها*». وربما بدءاً من تلك اللحظة، بدأت فترة إعداد للمادة المتصلة بالموضوع، وكان

منها تلك الصورة، تأكيداً لهذه العلاقة الوليدة، التي أصبحت تشكل جزءاً من عالمها. وخلال محاولتها للإمساك بعالم تلك الطفلة (الخيال)، وضعت صورتها (الحقيقية) نصب عينيها، بينما كان المعنى (الجوهري) مازال غائباً عنه. كانت قد تأملت ما حدث مرات ومرات، لكن الطريق إلى عالم تلك الطفلة ظل مستغلقاً عليها، ولم ينداح المعنى أمامها. وانظر إليها، وهى تعبر عن عذاب فترة (الحمل)، التي استمرت طويلاً حتى تحولت إلى (كابوس) - حين أوضحت في رواية باولا" - أنها بدأت محاولتها (الأولى) لكتابة القصة «*بعد ثلاث سنوات من ذلك، حاولت أن أزيح عني ذلك الكابوس، وأنا في كاليفورنيا برواية القصة، أردت أن أصف عذاب تلك الطفلة المسكينة المدفونة في الحياة، ولكنني كلما تقدمت في الكتابة كنت أنتبه إلى أن ما أكتبه ليس جوهر القصة*».

هنا ، كانت إيزابيل الليندي - كفنانة صادقة - في لحظة (وعي)، أو مواجهة للذات، لمراجعة ما أنجزت. كانت قد شعرت أن ما كتبته ليس هو المطلوب. وهو ما عبرت عنه - بعد ذلك في حوارها المذكور ص 67، 68 - قائلة «*ولكن بعد أن أنهيت القصة، أدركت أنني حاولت أن أحكي القصة من وجهة نظر فكرية، شديدة الألم. لكن عقلي هو الذي كان يعمل خلالها*».

هكذا، بدأت محاولتها (الثانية)، من منظور سرد (مقابل)، حين ظنت، كما قالت في حوارها، «*إنها قصة الرجل الذي يمسك بها*»، وهو ما عبرت عنه أيضاً في رواية «باولا» (ص 340)، حين قالت «*قلبت الموضوع لأرى إن كان بإمكاني رواية الوقائع من خلال مشاعر الرجل الذي رافق الطفلة خلال تلك الأيام الثلاثة، ولكنني عندما انتهيت من روايتها بهذه الطريقة أدركت أنني لم أصل إلى ما أريده*»، أو كما قالت في حوارها «أدركت أنه يوجد هناك شيء ما زائف حول ذلك أيضاً». أنظر هنا إلى (تكرار) كلمة «أدركت». الإدراك يعنى، هنا، المعرفة في أوسع معانيها، وتشتمل على جانبين: الإدراك الحسي (بمعرفة الأشياء من خلال الحواس، إلى جانب الوقوف على المشاعر

والاحساسات الداخلية)، والإدراك الذهني (هو المقابل للحسي، ويتضمن معرفة الكلي من حيث إنه متميز عن الجزئيات، التي يصدق عليها).

وكان منطقياً، بعد أن أيقنت فشل محاولتها الثانية، أن تتوقف قليلاً، في محاولة لاستجماع القوى، وحتى تتدبر أمورها!

أمّا جابرييل جارسيا ماركيز فلم يكن ممكنا له (كفنان) كبير أن يستسلم لسطوة هذه الصورة، فإذا به في ذات المقدمة التي كتبها لرواية «الجميلات النائمات» (يبتكر) تنويعة بديلة على ذات صورة العجوز إلى جوار جميلة نائمة، وذلك حين جعل مدخل مقدمته سفرة بالطائرة من نيويورك إلى باريس، وإذا بالمسافرة إلى جواره «*أجمل امرأة رأيتها في حياتي*»، لكنها سرعان ما استسلمت لنوم منذ بدء إقلاع الطائرة استمر طوال الرحلة، وإذا هو عجوز (54 عاماً) إلى جوار جميلة نائمة، وانظر إلى انطباعه «*كنت قد اعتقدت على الدوام أن لا شيء في الوجود يفوق جمال امرأة جميلة، بات مستحيلاً أن أفلت ولو لدقيقة من سحر هذا المخلوق الخرافي النائم إلى جانبي*». ولكن انظر إلى عمق تأثير صورة رواية «الجميلات النائمات»، الذي كان (يهيمن) على التنويعة الجديدة، ذلك حين استطرد قائلاً «*كان نومها ثابتاً للغاية حتى أني خشيت أن تكون قد تناولت أقراصاً للموت بدل النوم*». كانت الجميلات النائمات يتناولن (أقراصاً) مخدّرة تجعلهن يسقطن في نوم عميق، فامتد تأثير القرص المتخيّل بإيصال النوم العميق إلى بعده الأعمق (الموت)!

هنا، مشهد بديل، أو (تنويعة) أخرى لجميلة نائمة إلى جوار عجوز دون أن يدور بينهما أي حوار. كانت الجميلة في رواية كاواباتا....، بينما هي في هذا المشهد مرتدية ملابسها بالكامل. كما كان العجوز في رواية كاواباتا في السابعة والستين من عمره، بينما كان الراوي (الذي يتوارى وراءه ماركيز) في الرابعة والخمسين. كانت الجميلة في الرواية تسقط في النوم بعد تناول قرص مخدّر قوي، بينما نامت الجميلة هنا وفق إرادتها المعتادة فقط. وقد رأى ماركيز في الرواية «*الاكتفاء الأكثر صفاء لهذه المتعة الناجمة عن*

الشيخوخة هو إمكانية الحلم إلى جانبهن» بينما كانت مشاعر الراوي (ماركيز) بعد أن عاش تجربة السفر إلى جوار جميلة نائمة، أن «*الشيء الوحيد الذي تمنيته خلال الساعة الأخيرة من الطيران هو أن يوقظها المضيف لأتمكن من استرجاع حريتي أو ربما شبابي*». وفي الوقت الذي لم تكن الجميلة في الرواية تستيقظ أبداً خلال وجود العجائز، إذا بالجميلة النائمة في المشهد الجديد تستيقظ من تلقاء نفسها عندما لامست الطائرة أرض ميناء الوصول!

ولكن يبدو أن عمق (تأثير) صورة الجميلات النائمات ظلّ مسيطرا على (مخيلة) ماركيز لسنوات تالية، فكان لابد من أن يبذل محاولة (جديدة) للخلاص من سطوتها وتجاوزها، ولم يكن أمامه إلا معمل فنه، فهو الملاذ والملجأ للكاتب كلما أرّقه أمر أو واجهته مشكلة، فإذا به في بداية التسعينات (أي بعد ما يقرب من عشر سنوات) يعيد النظر في تلك المقدمة محولاً إيّاها إلى (قصة قصيرة)، مستبعداً منها أشياء ومبقياً على أشياء أخرى، مبقياً في ذات الوقت على محور الارتكاز الأساسي، وهو صورة الراوي المسافر في طائرة من نيويورك إلى باريس إلى جوار مسافرة جميلة تنام طوال ساعات الرحلة وتستيقظ عندما تحطّ الطائرة رحالها على الأرض وتغادر دون أن يدور بينهما أي حوار، وجعل عنوانها «طائرة الحسناء النائمة»، والتي ضمّنها مجموعته «اثنتا عشرة قصة مهاجرة»، أصدرها عام 1992، وترجمها صالح علماني ونشرها عن دار الأهالي بدمشق عام 1993، ولعلّ أهم ما أضافه إلى تلك المعالجة الجديدة أن جعل «*بشرتها تطلق بخاراً خفيفاً لا يمكن له أن يكون إلا الرائحة الخاصة لجماله*»، و«*ان الشيء الوحيد الذي كنت أتمناه في تلك الساعة الأخيرة من الرحلة هو رؤيتها مستيقظة ،حتى وان كانت غاضبة، لكي أتمكن من استعادة حريتي، وربما شبابي كذلك*».

ولعل في كلمتي استعادة (حريتي)، تعبيراً مجازيّاً للرغبة في الانفلات من سطوة صورة الجميلات النائمات عليه، وذلك من خلال ناتج إبداعي مناسب. هو قصة «طائرة الحسناء النائمة»!

هنا، بدت محاولات الكتاب الأربعة لإنجاز أعمال أدبية، لم يرتاحوا لها، لأنها لم يكتب لها الاكتمال بعد، بل كانت مجرد محاولات على طريق الإبداع، قد تتكون من ناتج وحيد (إديث ورتن، وسعد الله ونوس)، أو من أكثر من ناتج (إيزابيل الليندي، وجارسيا ماركيز)، كانت نتائجها جميعاً غير مكتملة، أو غير مشبعة لكاتبيها، لأن الحمل مازال مستمراً ولم يسفر المخاض عن نفسه بعد!

مخاض الإبداع:

هي المرحلة الأخيرة للإبداع، التي يبدأ فيها العمل يدمدم بداخل الكاتب معلناً عن بدء مرحلة المخاض، وعن رغبته في البزوغ الى الحياة. لكن ايدث ورتن لم تكتب رواية «إيتان فروم» بعد أن استقرت في فرنسا، بل كتبتها بعد ذلك بسبع سنوات، أي في عام 1911.

فما هو (تفسير) هذا الانتظار؟!

لعل أول تفسير يتبادر إلى الذهن، هو أن الفيصل في الإبداع هو تلك القواعد التي تحكمه، ومدى وعي الكاتب بها. من تلك القواعد فترة الحمل، التي ربما لم تكن قد اكتملت بعد رغم بزوغ كثير من ملامح الجنين، وربما لإحساسها بوجود بعض مشكلات فنية لم تجد بعد حلاً لها!

ولعلها قابلت في تلك الفترة في باريس مورتون فرتون، الصحفي في لندن تايمز وصديق هنري جيمس، ووقعت في حبّه. لكن يبدو أنها كانت علاقة لم تستمر طويلاً، بل وكانت مخيبة للآمال.

وربما بدا فشل تلك العلاقة عنصراً آخر من عناصر الخيبات الكثيرة، التي رماها بها (القدر)، فبعد حياة زوجية فاشلة، هاهي علاقة حب وليدة يصيبها الذبول أيضاً. ولعل ذلك كان (محفزاً) جديداً جعلها تعكف على تجربتها الأساسية ثانية في محاولة لاستيعابها وتفهم أسباب فشلها!

وتدريجياً، بدأت رواية «إيثان فروم» تبزغ إلى حيز الوجود، وإذا كان حسّ (المسؤولية) هو الذي أبقى على علاقتها مع زوجها المريض، فسرعان ما كان هو الملمح البارز في شخصية إيثان فروم، وإن أضافت له عمقاً (قدرياً)، فبينما كان شاباً ووحيد أبويه، إذا به يتولى مسؤولية أسرته بعد أن طردوا أباه من عمله، فخفّ عقله، وكان ينفق المال كمن يعطي نسخاً من الإنجيل لغيره قبل أن يموت، فاضطر إيثان إلى أن يتوقف عن إتمام دراسته، ليقوم بمسؤوليات البيت. ثم أصيبت أمّه بلوثة، وظلّت تجرجر نفسها كطفل صغير، وبعد أن كانت متكلمة في زمانها القديم، بدأت تدريجياً تخلد إلى الصمت، حتى جاءت ابنة عمه زنوبيا من الوادي المجاور لمريض أمّه، وبعد «صمت *الأموات الذي عاناه في أثناء مدة سجنه الطويل، كان ما تهذر به زنوبيا كالموسيقى في أذنيه*». وبعد أن ماتت أمه، «تملكه خوف شديد من أن يترك وحيداً في المزرعة»، فعرض عليها الزواج، وتزوجا رغم أنها كانت تكبره بسبع سنوات، بينما لم يكن هو قد تجاوز الثامنة والعشرين (كان زوج إيدث يكبرها فعليا في العمر أيضا)!

تدريجياً، بدأت زينا تصمت هي أيضاً، وربما كان ذلك بفعل تأثير الحياة في المزرعة الذي لا مفر منه. وعندما كانت تتحدث يكون كلامها للشكوى فقط، للشكوى من أشياء لم يكن في مقدوره علاجها. ثم بدأت تمرض فتم إرسال ماتي سيلفر، إحدى أبناء عمومتها لرعايتها، بعد أن مات أبوها فجأة ولحقت به أمها بعد انكشاف فضيحة اختلاساته، فأصبحت ماتي وحيدة، وهي في العشرين من عمرها، دون أي مورد رزق، ولا قدرة على أي عمل شاق، فرحبت الأسرة الخلاص من أمر إعالتها بإرسالها لرعاية زينا.

هنا، كان مسرح حياة إيثان قد أصبح مهيئاً للتجاوب مع وجود ماتي، وسرعان ما انجذب إليها، لكنه لم يجرؤ على الإفصاح عن مشاعره لها. لكنّ حين قررت زوجته ترحيلها بحجة تفاقم حالتها وأنها استحضرت ممرضة محترفة لرعايتها بناء على أوامر الطبيب، قرر عندئذ أن (ينفصل) عنها، لكنه

سرعان ما أدرك جنونه، *«ورأى حياته أمامه كما كانت حقاً. إنه رجل فقير، زوج امرأة سقيمة معتلة الصحة سيؤدي هجرها إياها إلى أن تبقى وحيدة معدمة، وحتى لو كانت لديه الجرأة على هجرانها فإنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا من خلال خداع إنسانين لطيفين أشفقا عليه»*، وأذعن لعنف زوجته، التي «بدت كأنها أداة تجسّد القدر»، وأخرج العربة ليوصل ماتي إلى محطة القطار، وسرعان ما اعترف لها بحبه، ففاجأته بأنها تبادله نفس الشعور، واقترح عليها أن يتزلجا أولاً كما وعدها في يوم سابق، واستمتعا فعلاً بتزلجهما ليلاً، وحين جاء موعد السفر، اقترحت عليه أن يعودا إلى المنحدر لينهيا حياتهما معاً، فاقتنع بوجهة نظرها، لكنه لم يكن يعلم بأن (للقدر) حكماً آخر، إذ إنهما لم يموتا معا كما تمنيا، بل عثر عليهما القس في اليوم التالي، وبينما شفي هو من إصابته كانت ماتي قد أصيبت بالشلل. المذهل في الأمر أن زينا هي من كانت ترعاهما خلال فترة نقاهتهما، وأصبح عليه ثانية أن يقوم (بمسئولية) رعايتهما، بعد أن أصبح ثلاثتهم (محبوسون) هناك، في ذلك البيت المنعزل!

وقد تتفسر كلمات إديث ورتن، التي كتبتها بعد ذلك بسنوات *«إن إيثان فروم كانت الرواية، التي استمتعت بصنعها أكثر من أي كتاب آخر من كتبها. وهي الرواية، التي جلبت لها «أعظم متعة وأكبر طمأنينة»*، بأنها بكتابتها كانت قد تجاوزت محنتها (الخاصة)، وبعد أن نشرتها عام 1911، أقبلت على إجراءات الطلاق من زوجها، حتى تم فعلا عام 1913!

عندئذ، كان عالم الإبداع قد انفتح أمامها على مصراعيه، فأبدعت عدداً من الأعمال، بلغ ذروته في رواية «عصر البراءة» (عام 1920)، التي نالت عنها جائزة البوليتزر، أرقى الجوائز الأدبية الأمريكية على الإطلاق!

والآن، إذا أعدنا النظر إلى ما أبدع سعد الله ونوس بدءاً من بداية التسعينات مروراً بمرضه وانتهاء برحيله، وهي الفترة التي بلغ فيها أوج تطوره الفني، أنجز أعمالاً تعتبر من أروع ما كتب، بدءاً من مسرحية «طقوس

الإشارات والتحولات» (1994)، وذلك حين احتضن واقعة (تاريخية) بسيطة، فإذا هي بناء فني سامق لمجتمع مدينة صغيرة، تبرز من خلال شخصياتها المرسومة بعناية فائقة قضية (المخبر والمظهر) في أقوى صورها. ثم إذا هو في مسرحيته التالية ذات الفصل الواحد «أحلام شقية» (1995) يهبط إلى أرض (الواقع) منقباً عن أبعاد أخرى لذات القضية، حين غاص في (جزء) من واقعنا الشرقي كاشفاً الستر عن الوجه (المختفي) تحت أفكار وعادات وتقاليد تكبل حياتنا (الظاهرة). ثم يستمر موسّعاً ذات الاتجاه، في مسرحية من ذات الفصل الواحد أيضاً، هي «يوم من زماننا» (1995)، مسلطاً أضواء باهرة على المجتمع (ككل) ليجسّد تراجيدياً المجتمع (الحديث)، ثم يغوص عميقاً (داخل) تجربة حداثة الانفتاح، في مسرحيته الطويلة «السراب» (1996).

لقد قاوم سعد الله ونوس خلال العامين الأولين، رافضاً الاعتراف بالمرض، فكان صراعاً ضارياً للإنجاز، استنفر فيه كل قواه الغافية أمام عدو عنيف لا يرحم، يقف وراءه الزمن والموت، واستطاع أن (يبدع) أربع مسرحيات عظيمة. ولكن حين عاوده المرض الخبيث في عام 1996، وحسم الأطباء الأمر ،كان الوضع قد أصبح مختلفاً، وكان على سعد أن يتواءم مع الوضع الجديد، بدا ذلك باهتاً أول الأمر في مسرحية «بلاد أضيق من الحب» (انظر كتاب «عن الذاكرة والموت» الصادر عن دار الأهالي بدمشق 1996)، ثم كان عليه كفنان أن يواجه الموقف بسلاحه الوحيد الذي يملكه من (الكلمات). من هنا، قد، يتفسّر النص الثاني «ذاكرة النبوءات»، الذي يعتبر خوضاً مباشراً، وتصدياً وجهاً لوجه مع واقع (مرضه) الجديد بكلمات بسيطة محددة، واضحة، كمرحلة ضرورية، ثم كان لابد أن يعد نفسه ويتهيأ (للارتحال) محلّقاً إلى نص وداعه الأخير في مسروايته «رحلة في مجاهل موت عابر»، مزاوجاً فيها بين الواقع المرير وعالمه الفني الرحيب. وربما في تلك المرحلة (الأخيرة) أعاد النظر في مسرحيته التي سبق أن أنجزها في الستينات ولم يكن مرتاحاً إليها، وربما مع ذروة نضجه وتحت ظلال اقتراب شبح الموت المهيمن رأى أوجه الخلل فيها، وربما كان ما آذاه فيها من قبل أنها بدت

كدائرتين منفصلتين دائرة الشيطان وملاك الخير ودائرة آدم وحواء، ولعله رأى فيهما تجريداً لا يرغبه، بالإضافة إلى غلبة الجانب الفكري على إيقاع العرض، وربما لم يكن يرى فيهما (الواقع) كما يعرفه. وربما في تلك اللحظات (الفارقة) أسعفته (مخيلته) الإبداعية بالحلّ الذي افتقده سنوات طوال، كان الحلّ بسيطاً وفي متناوله، فبعد أن تمت ولادة توأم وسمعت أصواتها في نهاية النص، قام كل من الشيخين بخلع سترتيهما ورميهما على الأرض، وسرعان ما اختفيا، ليظهر الشاب حاملاً التوأمين، ليسدل الستار أخيراً، وليضيف سعد الله ونوس كلماته تسجيلاً لما قام به من تعديل: «تمّ إضافة خلع السترة وتكرار ولادة الخير والشر يوم 26 يناير 1997». هنا يكون سعد الله ونوس قد حدّد (التعديل) الذي (أضافه) إلى النص السابق: كان خلع الملابس، واختفاء الشيخين، حلاً لإشكالية النص، وهو ما سمح للدائرتين بأن تتداخلا وأن تندمجا مع دائرة الشاب والفتاة، وأن يتوحّدا في وحدة واحدة، كما البشر في الحياة حين يحملون في داخلهم ذلك الصراع الأزلي بين الشر والخير، على امتداد الحياة!

أما بالنسبة للكاتبة إيزابيل الليندي، فقد كان لابد لها من أن تقوم بمحاولة ثالثة، عبرت عنها بقولها - من خلال حوارها المذكور - «*إنها ليست قصة الرجل الذي يمسك بالبنت، إنها قصة المرأة التي تراقب من الشاشة الرجل الذي يمسك بالبنت. لقد جعلتها مصفاة الشاشة مسافة صناعية، لكنها كانت مقاربة مرعبة، لكنك ترى تفاصيل لم يكن ممكناً أن تراها لو لم تكن هناك فعلاً. وهكذا أصبحت القصة حول التغير الذي يحدث للمرأة، التي تراقب الرجل، الذي يمسك بالبنت التي تموت*».

وهذا هو المعنى، الذي (كررته) في رواية «باولا»، حول تلك المحاولة، حين قالت «*إن القصة الحقيقية هي قصة امرأة - وهذه المرأة هي أنا - تراقب على شاشة التليفزيون الرجل الذي يساند الطفلة. إن القصة عن مشاعري وعن التبدلات الحتمية التي عاينتها وأنا أشهد احتضار الطفلة*».

والآن، إذا حولنا تلمس أبعاد عملية (الإبداع)، فسنلاحظ ما يلي:

❖ بدأت رحلة الإبداع عند إيزابيل الليندي من مشهد (خاص) لطفلة محاصرة تحتضر، بتأثير كارثة (عامة) لثورة بركان، وهو ما زلزل كيانها، وكان (محفزاً) لها، في محاولة لتفهم عذاب تلك الطفلة. والفن بشكل عام يعتمد على الجزء لتناول الكل، وعلى التفاصيل الصغيرة لتناول ما هو عام!

❖ إذا أردنا أن نلخص الموضوع، فيمكننا أن نقول: هناك ثورة بركان أغرق جليده الذائب قرية عن بكرة أبيها، فعلقت (طفلة) في الثالثة عشرة من عمرها، في انتظار الموت لمدة ثلاثة أيام كاملة قامت خلالها أجهزة الإعلام من صحف وشبكات تليفزيون بتغطية الحادث، وكان هناك مذيع يرافق الطفلة خلال رحلة الموت، ورغم أن الكارثة وقعت في كولومبيا، إلا أن إيزابيل الليندى تابعتها وهو في منفاها في فنزويلا.

❖ إذا، كانت هناك ثلاثة شخصيات رئيسية: الطفلة، المذيع، والكاتبة. لذلك، كان منطقياً أن تبدأ أولى محاولات الكتابة من منظور الطفلة، لكنها كانت كلما تقدمت كانت تشعر أن ما تكتبه ليس هو (جوهر) القصة، فأعادت السرد من منظور (مقابل)، هو منظور المذيع الذي رافق الطفلة، لكنها لم تشعر أيضاً أنها وصلت إلى ما تريده، فانتقلت إلى منظور ثالث (مغاير)، هو منظورها هي، أي من زاوية المرأة التي تراقب احتضار الطفلة، وما طرأ على مشاعرها من تغيرات، وكان ذلك هو المدخل الأول البسيط (التلقائي) لتلقي تلك الواقعة!

❖ هكذا بدأت رحلة إعداد و(حمل)، استمرت لمدة ثلاث سنوات، حتى اكتمل تكوّن الجنين، متخذاً شكل (قصة)، وبدأ يدمدم مطالبا بحقه في الحياة، وهو ما بدا من تعبيرها «*حاولت أن أزيح عني هذا الكابوس*»، فبدأت مرحلة (المخاض) بالكتابة!

❖ هكذا كتبت إيزابيل الليندي قصة «من طين خلقنا»، وان استبدلت باسم

الطفلة الحقيقي اسماً آخر هو «اثوثينا»، وهو ما يعني بالأسبانية زهرة السوسن. كما جعلت من مذيع التليفزيون رفيقاً وحبيباً للرواية، وأعملت (خيالها) في تطورات عملية الإنقاذ، التي قام بها المذيع أولاً بشكل فردي، ثم بمساعدة شرطيين سرعان ما انصرفا عنه، حتى توقف أمر إنقاذها على ضرورة إحضار مضخة، لتفريغ المياه من حولها، لأنها كانت عالقة وأي محاولة جذب كانت تؤذي جسمها، وهو ما طالب المذيع به الجميع. ورغم تكالب جميع وسائل الإعلام لنقل تفاصيل الحدث إلى مختلف أنحاء العالم، حتى أن رئيس الدولة قام بنفسه بزيارة موقع الكارثة، ومن ثم موقع الطفلة، إلا أن هذا لم ييسر لها توفير مضخة. وحين استطاعت الراوية بعد محاولات مضنية أن تحصل على المضخة، وعدها أحد قادة الجيش أن ينقلها إلى الموقع في اليوم التالي، لكن روح الطفلة كانت قد فاضت إلى بارئها!

حين اكتملت قصة «من طين خلقنا»، وكانت إيزابيل الليندي تعتبرها آخر قصص مجموعة «حكايات إيفالونا»، دفعت بها إلى النشر، وصدرت فعلاً عام 1989.

أما بالنسبة لماركيز، فيبدو أنه لم يستطع الخلاص رغم ذلك من وطأة تلك الصورة المسيطرة للجميلات النائمات، ومع انقضاء العمر ظلّت تلك الصورة تطارده، بينما هو يخوض (فعلاً) مراحل الشيخوخة، فإذا به يجد فيها (تعبيراً) عن تلك المرحلة، فرجع مرة أخرى إلى عالمه الفني، فهو الملاذ والملجأ، ليواجه تلك الصورة الراسخة عبر عملية إبداعية جديدة، يكون ناتجها الإبداعي الجديد، هو رواية «ذاكرة الغانيات الجميلات» (2004)، مستوحياً إيّاها من (نفس) صورة الجميلات النائمات المهيمنة، فإذا العجوز بطل الرواية في التسعين من عمره، بينما كان بطل رواية «الجميلات النائمات» في السابعة والستين من عمره. وفي الوقت الذي حافظت فيه رواية «الجميلات النائمات» على استقرار العلاقة بين العجوز مع جميلاته النائمات

سرية خفية، نجد أن رواية «ذاكرة غانياتي الحزينات» قد كسرت هذا الحاجز، حين خرجت علاقة حب العجوز والشابة إلى الملأ، لأن الراوي كان يكتب عموداً أسبوعياً لإحدى الصحف المحلية، كان يتناول فيه كل ما يطرأ على علاقته من تطورات. وفي الوقت الذي لم يكن في رواية «الجميلات النائمات» أي تماس أو تواصل مع العجوز والجميلة النائمة إلى جواره، نجد أن التواصل في رواية ماركيز قد مرّ عبر مرحلتين: الأولى، حين كان العجوز يقرأ للفتاة أثناء نومها عدداً من الأعمال العالمية مثل رواية «الأمير الصغير» لسانت اكزوبري وحكايات بيرول، وقصص التاريخ، وألف ليلة وليلة في طبعة مهذبة للأطفال، وانظر إلى تأثير تلك القراءات عليها «*وبسبب الاختلافات بين كتاب وآخر، انتبهت إلى أن لنومها درجات متفاوتة من العمق، حسب اهتمامها بالقراءات. وعندما كنت أشعر أنها لم تعد قادرة على تقبل المزيد، أطفئ النور، وأنام إلى أن تصيح الديكة*». ثم جاءت المرحلة الثانية بعد اكتشاف أحد كبار زبائن الدار مطعوناً في الغرفة الأولى من الجناح وهروب القاتل، فبدأت فترة ابتعاد وتفريق إجباري بينهما حتى تهدأ الأوضاع، فإذا به يكتشف خلال فترة البعاد أنه يحبها ولا يستطيع الحياة بدونها. وبعد فترة طويلة جمعت سيدة دارها ثانية بينهما، فإذا به يكتشف أنها مشعّة ومختلفة بعد أن نضجت، فأخذته الغيرة واعتبر أن صاحبة الدار قد دفعت بها ثمناً لتدرأ الفضيحة عن دارها، وثار ثورة هائجة ناعتاً إياها بأنها.... وراح يدمر كل ما يعترض طريقه، فكان انفصال طويل بينهما، استغرق شهوراً من المعاناة حتى أعادتها المرأة ثانية إليه تحت إلحاحه المستمر، ليتكبد إصلاح ما أفسده خلال ثورته، إضافة إلى رعاية الفتاة، حتى وصل الأمر إلى حد التفكير في الزواج منها!

ورغم أن رواية ماركيز قد حافظت على الوحدات الخمس التي كانت رواية «الجميلات النائمات»، تتكون منها، إلاّ أن أوجه الاختلاف كبيرة جداً بينهما، ففي الوقت الذي حافظت فيه رواية «الجميلات النائمات» على نشوء علاقة بين العجوز وفتاة نائمة تتغير بين فترة وأخرى وقد تستبدل باثنتين في

وقت واحد، التزمت رواية ماركيز بعلاقة العجوز مع فتاة واحدة لم تتغير أبداً. وفي حين كان هناك محظور في «الجميلات النائمات» هو ألاّ تمسّ الفتيات أو يتم إيقاظهن، فإن رواية ماركيز خاصة قد طورّت علاقة -خاصة مع الفتاة النائمة سواء في المرحلة الأولى من خلال سرد حكايات وقصص وروايات على مسامعها أثناء نومها، ثم كان هناك تواصل مباشر معها في المرحلة الثانية بعد أن تطوّرت العلاقة إلى حب رهيب يكتسح كل ما يعترض طريقه. وفي حين كان أي عجوز في «الجميلات النائمات» لا يملك في حضرة الجميلة النائمة إلا الحلم، فإن ماركيز في روايته قد حوّل الحلم إلى واقع!

ولا يمكن للقارئ أن ينسى استبصارات ماركيز حول ملامح الشيخوخة، التي أوردها في روايته، تارة حين قال «*والحقيقة هي أن أول التبدلات تكون شديدة البطء، لا تكاد تلحظ، ويواصل أحدنا العيش، بينه وبين نفسه، مثلما كان على الدوام، الاّ أن الآخرين يلحظون التبدلات من الخارج*»، وتارة أخرى حين دار حوار بينه وبين سيدة تلك الدار، حين قال لها «*المسألة هي أنني آخذ بالهرم. فتنهدت هي: بل إننا هرمنا. والمسألة هي أن أحدنا لا يشعر بذلك في داخله، بينما الجميع يرونه من الخارج*»!



ويبقى من (غرائب) عملية الإبداع، أن إيزابيل الليندي كانت تعتقد أن علاقتها قد انتهت بتلك القصة، حتى فجعت عام 1991 بإصابة ابنتها «باولا»، وهي في مطلع شبابها، بمرض عضال، وحين دخلت ابنتها غيبوبة الموت، وارتفع مد عذاب إيزابيل إلى حد لا يحتمل، لم يكن هناك من سبيل أمامها للخلاص إلا بالكتاب، فبدأت بكتابة رواية «باولا»، وإذا بها تجنح فيها إلى قصة «من طين خلقنا»، فتكتب «*بعد نشر القصة في مجموعة قصصية ظننت أنني قد قمت بواجبي تجاه أومايرا، ولكنني سرعان ما أدركت أن الأمر ليس كذلك، فهي ملاك متسلط على عقلي لن تسمح لي بنسيانها. عندما سقطت*

باولا في حالة السبات ورأيتها أسيرة السرير، جامدة، تموت شيئاً فشيئاً أمام نظرتنا العاجزة كلنا، ورد وجه أومايرا سانتشيت إلى ذهني. لقد أصبحت ابنتي أسيرة جسدها نفسه مثلما كانت تلك الطفلة أسيرة الطين. عندئذ فقط أدركت السبب الذي جعلني أعيش وأنا أفكر فيها كل تلك السنوات واستطعت أخيراً أن أحل رموز رسالة عينيها السوداوين: الصبر، الجرأة، الخضوع للقدر، الكبرياء أمام الموت».

عندئذ، وفي ذروة محنتها، أدركت إيزابيل، من خلال (الكتابة) فقط، ماكان (خافياً) عليها من أمر تلك الطفلة، ومبرر تسلطها على عقلها، كأنها كانت (استبصاراً) ونذيراً، بما سيؤول إليه حال ابنتها من كارثة، لا نملك أمام وقعها الرهيب، إلا «*الصبر، الجرأة، الخضوع أمام الموت*»!



فاعلية الناقد العربي



الحديث

عبدالفتاح أحمد يوسف

مقدمة:

لقد أثارت آراء طه حسين في الأدب والنقد والفكر جدلاً واسع النطاق عند الناقد العربي الحديث، لأن آراء طه حسين وطروحاته - لاسيما النقدية منها - جاءت - في معظمها - معاكسة لتلك المختزلة داخل الوعي العربي في زمن انبثاق المعارف في العصر الحديث، والجدل الذي جرى بين المفاهيم التقليدية عن الأدب والنقد والنقد المتعارف عليها عند الناقد العربي، وبين الرؤى الجديدة التي طرحها طه حسين، يشير إلى مدى طموح الناقد العربي الحديث وفاعليته في تجاوز مشكلاته وأزماته الفكرية.

تهدف هذه الورقة إلى تقديم رؤية نقدية لأحد النقاد العرب المعاصرين في سياقين، تنظيري، تطبيقي:

السياق التنظيري: يكشف عن المرجعية الثقافية التي اعتمد عليها الناقد العربي الحديث وقلقه وتوتره في اتباع الخطاب النقدي السلفي العربي، أو الانفتاح على التيارات النقدية الحديثة في النقد العالمي عن طريق حركة الترجمة.

أما السياق التطبيقي: فيكشف عن مدى وعي الناقد العربي بذاته، وبهويته، وبكيفية التأسيس المعرفي للإيديولوجية النقدية العربية من ناحية، وكيفية تطوير المناهج النقدية الحديثة من خلال النصوص العربية، من ناحية أخرى.

لعل هذا يجعلنا أكثر إدراكاً لجهود العقل العربي، الذي يحاول جاهداً أن يتغلب على هذا المأزق ويجعلنا نطمع بأن يقدم لنا نماذج نقدية تضادية أكثر إجرائية.

واختياري لعز الدين إسماعيل يعود إلى ثلاثة أسباب:

- منها بالضرورة ما هو تاريخي، لأنه - أي عز الدين إسماعيل - ينتمي إلى مرحلة تحول وانتقال جوهرية في النقد العربي الحديث، جاءت بعد مرحلة التأسيس المبكرة في بداية القرن التاسع عشر، ومرحلة التأسيس المتأخرة عن طه حسين والعقاد وأمين الخولي، هذه المرحلة - التي ينتمي إليها أيضاً شكري عياد، لطفي عبدالبديع، ومصطفى ناصف - تمثل أكثر انفتاحاً وأكثر مسؤولية بحكم الزمن.

- السبب الثاني، يتعلق بفكرة التمايز بين النقدين، النقد القديم، والنقد الحديث، لأن النقد العربي القديم - في جانب كبير منه - كان أكثر ذاتية، من خلال اعتماده على ثنائيات «الحسن/ القبيح» - «الجيد/ الرديء» إلخ، من خلال نظرة أحادية، هي نظرة الناقد نفسه، وبين النقد العالمي الحديث الذي يكاد يقترب - في معظمه - من الموضوعية، ولهذا فإن الظلال التي يخلفها السابق - النقد العربي القديم - في اللاحق - النقد العالمي الحديث - تصبح أكثر جدة داخل وعي عز الدين إسماعيل نفسه.

- أما السبب الثالث، فيتعلق بفكرة «التأثر» «*influence*» ويتمثل في أن عز الدين إسماعيل، استطاع أن يحتوي مرجعيته النقدية إلى حد تبلورها، والإفادة من معطياتها في الانفتاح على النقد العالمي في كتاباته النقدية، الأمر الذي جعله يهتم بإثارة تساؤلات أزمة الناقد العربي الحديث، وتمكنه - في حالة وجود إجابة عنها - من الخروج عن دائرته النقدية المغلقة لإنتاج أفكار نقدية جديدة تجعل من تراثنا العربي القديم أرضاً خصبة لإثبات كل ما هو جديد في عالم الفكر والمعرفة.

وسوف أناقش فاعلية الناقد العربي الحديث من خلال ثلاثة محاور أساسية:

المحورل الأول: *الناقد العربي الحديث ونزعة الظن والمساءلة.*

المحور الثاني: *الترجمة بوصفها إيديولوجيا تعكس إرادة التفاعل والتجاوز عند الناقد العربي.*

المحور الثالث: *الأسس المعرفية لممارسة الحداثة في معطياتها عند الناقد العربي.*

مع ملاحظة أن هذه المحاور الثالثة التي سوف أقتفي أثرها في تراث الناقد العربي، يمكن أن تتعدد، وتتضاعف عند نقاد معاصرين آخرين، ويمكن أن تتطور هذه المحاور إلى ما هو أعمق من ذلك، لأن مساءلة الناقد العربي، تنطوي على ثنائية «الذاتية/ الموضوعية» الذاتية بكل انطباعاتها وانفعالاتها، والموضوعية بكل حيادها مما يكشف عن المفارقات النقدية.

مدخل:

يجب أن نختار ما يتلاءم مع حياتنا، وما هو صالح لدفع هذه الحياة، ويجب أن يتحرر تعبيرنا من كل قيد قديم أو حديث، إذا كان في هذا القيد ما يشمل الحياة أو يشمل جانباً منها».

عز الدين إسماعيل، معالم، الهدف، مايو 1958، م ص 71

المتأمل في فلسفة النقد العربي، يدرك أنه كغيره من النقد العالمي، له إيديولوجيته الخاصة به، وله منظومته الخاصة به أيضاً، فسيادة المذهب الكلاسيكي النقدي عند ابن سلاّم وابن قتيبة، وابن رشيق، والجرجاني، وغيرهم وهيمنة هذا المذهب على عقل الناقد العربي على مر العصور، أدى إلى عدم التفكير في تحويل هذا المذهب إلى إيديولوجية نقدية تقدم إلى الدارسين على هيئة طروحات نقدية أو آراء، تقبل المناقشة، بل تقبل الخلاف معها وتكون قابلة للتغيير.

إن هذا النهج الكلاسيكي، أدى إلى انغلاق الناقد العربي داخل حدود منهجية أثبتها العقل الكلاسيكي العربي بكل هيمنة وسلطة، وفي هذه

المنهجية يفقد دائماً العقل حريته في اختيار أدواته، ويجعله دائماً يركن إلى كل ما هو ثابت ومتعارف عليه.

وهكذا سار النقد العربي حقبة طويلة في اتجاه القوانين المحددة، والأعراف المهيمنة على العقليات التي مارست دورها بوصفها سلطة مطلقة، أثرت على منطلقات الناقد العربي القديم آماداً طويلة، ولا يعود هذا القصور إلى أصول النقد العربي القديم، ولا إلى ضيق أفق الناقد العربي، ربما يعود ذلك إما إلى أن الفكر النقدي العربي السلفي انحصرت أطره الفكرية في أطر مرجعية استمدها الناقد العربي من مجموعة الأعراف والتقاليد السائدة في البيئة العربية القديمة (ويوضح ذلك انقلاب الخلفاء العباسيين - لتغيرات سياسية - على ثورة الحداثة آنذاك، وبالتحديد على الفكر الاعتزالي الذي يرتكز - في إيديولوجيته - على الجدل والحوار، حيث انحاز الخليفة العباسي المتوكل - على سبيل المثال لا الحصر - إلى كل ما يتصل بهيمنة الذاكرة الاجتماعية الثابتة، ومطاردة كل أشكال الفكر الاعتزالي عن طريق أتباع الإمام أحمد بن حنبل، وعمل على تدعيم مبدأي التقليد والجبر، وكان ابن قتيبة أحد هؤلاء الذين اعتنقوا هذا الفكر، وبات هذا واضحاً في آرائه النقدية فيما بعد)[1] وإما بسبب الممارسات الكلاسيكية المتعددة بتعدد الأذواق، التي تقدم نفسها في آراء وتصورات شخصية انطباعية.

وإني بإزاء هذا الطرح، لا أهتم بتقييم النقد العربي، فالواقع يؤكد أن تصورات الناقد العربي القديم - على الرغم من ذلك - قامت بدور فاعل في قراءة التراث العربي القديم، في ضوء تصورات تاريخية، اجتماعية، دينية، سياسية، اقتصادية.. إلخ ولكن في المقابل، تقتضي الحاجة إعادة التفكير حول ماهية النقد العربي القديم، وتعدد المناقشات والحوارات حول هوية الفكر العربي القديم، بصفة عامة، والناقد العربي القديم والحديث، بصفة خاصة، لخلق جو فكري نقدي عربي حول الإشكاليات الجديدة للنقد، وبالتالي يصبح ذلك الفكر متحرراً من سطوة التبعية السلفية وقيودها وممارساتها.

من الدواعي الملحة على الناقد الحديث، أنه إذا كانت الأفكار والتصورات النقدية تطبع على مزاجنا العصبي، ومن ثم تثبت وتصبح بعد فترة زمنية أشبه بالحقائق المفرغ منها، فإنه ينبغي علينا مراجعة تصوراتنا ومفاهيمنا المتعلقة بالنقد وطروحاته، وعندئذ سوف تنزاح هذه التصورات والأفكار المتمثلة في الممارسات النقدية المتعددة بتعدد الأذواق من دائرة التعالي إلى دعامات نقدية حديثة تُفيد من العلوم الإنسانية الأخرى، التي لايزال النقدالحديث يواصل استكشافها.

إن هذه النظرة هيمنت بشكل واضح على النشاط الفكري النقدي العربي، ومارست دورها بوصفها سلطة فاعلة ساعدت على انتصار العقل السلطوي السيادي، الذي أدى إلى انغلاق الناقد العربي داخل الحدود التاريخية بنزعة تذوقية انعكاسية شكلية، من ناحية، ومن ناحية أخرى إلى توحد العقل العربي، والمعارف النقدية العربية تقريباً، لأن المعرفة التقليدية التي تستقبل الواقع بكل سلبياته، دفعت الناقد القديم إلى أن يؤكد إيديولوجيا الجماعة، تلك الإيديولوجيا التي تكبت رغبات التحرر داخل وعي الإنسان[2] وخصوصاً الشاعر الذي يعد - دائماً - صوتاً لضمير الجماعة، ويتمظهر ذلك في أن العلوم العقلية التي سادت إبان الدولة العباسية، والتي ارتبطت بشكل وثيق بالفلسفة والتأويل، لم يكن لها أي دور في تحول عقل الناقد العربي ونزعته الانفعالية، وتصوراته الشكلية عن النص الأدبي، لقد مارست دورها الفاعل على العقل الديني فقط، حيث برز نشاط الفرق الإسلامية، وذهبت في علومها وتصوراتها عن الدين إلى أبعد حد ممكن تسمح به الوسائل والأدوات المعرفية التي كانت متوافرة في عصرهم.

ولعل أبرزها ما يؤكد سلطة الممارسات الكلاسيكية القديمة على عقل الناقد العربي القديم تلك الوصية التي قدمها أبو تمام لتلميذه البحتري، يقول فيها:

«يا أبا عبادة، تخيّر الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الهموم، واعلم أن

العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم، فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً، والمعنى رشيقاً وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجه الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق، وإذا أخذت في مدح سيد ذي أياد فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه وأبنْ معالمه، وشرف مقامه، وتقاض المعاني، واحذر المجهول فيها، وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية، وكن كأنك خياط يُقطّع الثياب على مقادير الأجسام وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك، ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين، وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسنه العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله تعالى»[3].

هذا النسق النقدي القديم، يحمل عناصر ضعفه في داخله، فهو لم يكشف لنا عن نظم جديدة لدراسة الشعر، ولم يقدم لنا نسقاً معرفياً متعدد المداخل لدراسة النص الأدبي، بل قدم لنا أحكاماً تعليمية صارمة، يمارس فيها الناقد العربي القديم دور المعلم الذي يقوم بدوره التعليمي مع المبدع نفسه.

إن المعرفة النقدية العربية المتولدة عن القوالب المعرفية الكلاسيكية والمختزلة إلى أطر ونصائح ومضامين جامدة تتناسب - في الواقع - مع عقل الناقدالعربي آنذاك، وفي حين راحت الفرق الإسلامية تعيد صياغة معارف العقل العربي عن طريق الإفادة من الفلسات التي فجرت الرغبات المكبوتة داخل عقل الإنسان العربي، وبدا ذلك واضحاً في النظرة التأويلية للقرآن الكريم. راح النقاد القدماء - في مقابل ذلك - ينشرون نقداً قابلاً للتأثر بالأذواق الشخصية، وجعلوا الشعر صناعة وحرفة.

إن هذا المستوى من التفاعل والتبادل بين نقد أرهقه الذوق الشخصي، وفقد حريته وهويته وبين ثقافات وتقاليد راسخة تمارس هويتها في كبت الأفكار والحريات تحت شعار (الحسن/ القبيح) (الجيد/ الرديء) جعل العقل

النقدي العربي تقليدياً جامداً، لم يتفاعل مع العقل الإسلامي الذي تحرر من كل هذه القيود، واعتمد على منطلقات فلسفية جعلته يتقدم كثيراً نحو تأويل النص القرآني.

وبمقتضى جوانب هذه المعرفة الجامدة، ظل العقل النقدي العربي القديم يتأرجح بين الممارسات النقدية المتعددة بتعدد الأذواق، وبين القوالب النقدية الكلاسيكية الشكلية فترة طويلة، وهنا وجد الناقد العربي الحديث نفسه مدعواً لإقامة علاقة تفاعلية واعية مع الآخر تضمن له استقلاليته، وتكون سبباً في خروجه من حالة العزلة الفكرية المفروضة عليه، وعاملاً مؤثراً في سبيل تناميه وتطوره.

هذه العلاقة التفاعلية - على النحو السابق - بمثابة فعل الخلخلة أو الزلزلة التي جعلته قادراً على استيعاب فكرة المزاوجة (أي الجمع بين متابعته النقدي الحداثي، وبين وعيه بضرورة التعمق في معرفة ذاته أكثر)، تلك الفكرة التي تمكنه من النظر إلى «الآخر» بوصفه «أنا» و«الأنا» بوصفها «آخر» جعلته يعي الفرق بين أوثان العقل العربي القديم الذي يركن إلى القوانين الثابتة المنضبطة، وبين العقل الحر الذي ينمو ويتطور بمقدار انفتاحه على الآخر، هذا العقل النامي لا يستسلم بسهولة أمام إغواءات الثبات والجمود، ولا إلى أدوات استلاب المعرفة الحداثية، بل يؤمن بالفكر الذي يختزل كل أشكال المعرفة التي تجعله يلاحظ ليعرف، ويعرف لكي يتنبأ، ويتنبأ ليكون فاعلاً.

المحور الأول: الناقد العربي الحديث ونزعة الظنّ والمساءلة

- هل يقودنا الاهتمام بالتراث إلى الاهتمام بالحداثة؟

- أم هل يقودنا الاهتمام بالحداثة إلى الاهتمام بالتراث؟

عز الدين إسماعيل (أما قبل/ فصول مج 6 ع 2 يناير/فبراير/مارس 1986، ص 4)

أقصد بالمساءلة عند الناقد الحديث - ها هنا - تلك النزعة التي تزيل النقاب عن حالة الجمود الشكلي التي سيطرت على عقل الناقد العربي القديم، حين ظن أنه بأدواته النقدية القديمة. قد حقق نصراً أدى إلى تضخيم دوره في تاريخ الثقافات.

هذه المساءلة التي تحوّل النقد إلى ممارسات فكرية متحررة وفاعلة، ترفض كل أشكال الأبوة القمعية وإيديولوجيتها، مما يساعد على توليد وعي نقدي لا ينبثق من فكر نقدي واحد، بل من حركات فكرية متعددة، لا يُخضع النص إلى الفكر الأبوي المتسلط الذي يمارس خلاله الناقد السلبي دوره في إيجاد نقد دفاعي يخشى التفاعل والحوار ويحتمي وراء سلطة الأب المقدس.

وانخراط الناقد في المساءلة - على النحو السابق - سوف يصدمه حتماً بسلطة الأب، ويبدو أن «التمرد» يعد أهم الممارسات التي سوف يزاولها الناقد الحديث لبلوغ مأربه في تعدد القراءات وتنوع المداخل، فعز الدين إسماعيل بدا متمرداً منذ بدايته على الفكر الثوري النقدي القديم. متجاوزاً الفكر النقدي الأصولي النامي الذي يهتم بإبراز عظمة النقد العربي القديم عن طريق إعلان الحرب المعاكسة على كل بدعة نقدية حديثة. وهذا الموقف يُعد ردة فعل لحالة الخواء المعرفي لهؤلاء النقاد.

فيقول في أول مقال أدبي كتبه تحت عنوان «موازين النقد»:

«على أننا لو رجعنا إلى تلك الموازين المحلية الكثيرة نتقصاها عند أصحابها ممن نصبوا أنفسهم منذ القدم لمهمة النقد كابن قتيبة في الشعر والشعراء، والجرجاني في دلائل الإعجاز وابن خلدون في مقدمته وابن رشيق في العمدة وغيرهم، لوجدناهم جميعاً يتفقون في عنصر من أهم عناصر مقاييسهم أو موازينهم في النقد الأدبي وهو الذوق، وأنه ضروري لكل ناقد يريد أن يميز بين الصالح والطالح والحسن والقبيح، وفريق كبير من هولاء النقاد كانوا يعتبرون الإنتاج الأدبي صناعة كسائر الصنائع لا يمهر فيها الصانع إلا بعد التمرس الكثير والدربة المتواصلة... ولكننا ها هنا لا نحب أن نعطي للذوق هذه القيمة الكبيرة، وهذا الاهتمام البالغ،

وأن نجعله في هذه المكانة من موازين النقد، لا لشيء إلا لأنه يختص بالصناعة الأدبية، وهي ليست كل ما للإنتاج الأدبي من قيمة ولا هي أحسن ما فيه. لأنه بذلك يحول دون وقوفنا على قيمة المترجم من الإنتاج الأجنبي[4].

هذه قراءة واعية لذاتها، ترفض الانغلاق والتقوقع داخل دائرة الأب الرمز، كما تصر هذه القراءة على استقلالها الفكري من خلال نزعة المساءلة، حيث تنطلق من موقع مغاير للقراءة الأبوية التقليدية، فعز الدين إسماعيل ينطلق من اعتبارين أساسيين الأول حرفية/ آلية التراث النقدي العربي، والثاني ضرورة توالد النقد العربي الحديث، وأن الفكر النقدي القديم بسلطته وهيمنته يقف عائقاً أمام الفكر التوالدي الحديث.

إن عز الدين يركز مساءلته على إشكالية الذوق عند الناقد العربي القديم وسيطرتها وهيمنتها على عقل النقاد العرب القدماء. ويوضح أهمية العلاقة بين الذوق والصنعة عند العرب القدماء، ثم يتمرد على هذه الإشكالية ويشير إلى تضاؤل أهميتها في موازين النقد الحديث، لأن المزج بين الذوق والصنعة عند القدماء مزج ساذج، والنظرة المبالغ فيها للذوق كآلية من آليات النقد تدفع الناقد إلى قراءة النص قراءة ذاتية متعسفة، يقرأ فيها الناقد أشياء ترتبط بذاته والأب المهيمن أكثر من ارتباطها بالنص نفسه. وبهذا يرسم الناقد العربي تاريخه النقدي كما تمليه عليه ذاته.

ثم يناقش عز الدين إسماعيل سبب تمرده بقوله:

وبذلك نستطيع أن نقول إن الذوق لا يصلح ميزاناً من موازين النقد الأدبي بمعنى أنه يضع يدنا على قيمة كل إنتاج أدبي بغض النظر عن اللغة التي يورد فيها هذا الإنتاج، لأنه خاص بالناحية الفنية البلاغية في الأسلوب، وهذا في اعتبارنا أمر ثانوي بالنسبة لقيمة الإنتاج الأدبي... وماذا يقول الذوق فيما صوره شاعر كبودلير من صور قذرة ومواقف «مقيئة» إذا أمكن التعبير في أغلب أشعاره. لا يحكم الذوق في ذلك وإلا لطوح به وضرب به عرض الأفق على ما فيه من قيمة أدبية. وإذا قرأنا صور كهذه لشاعر كذي الرمة مثلاً حيث يقول:

إذا خطرت من ذكر مية خطرة	على النفس كادت في فؤادك تجرح
تصرف أهواء القلوب ولا أرى	نصيبك من قلبي لغيرك يمنح

فماذا يقول الذوق في هذين البيتين؟ هل يستحسنها؟ ولِمَ؟ أم يرفضهما؟ ولم يستحسنها الذوق أو يرفضهما من الناحية الفنية والبلاغية، ولكن ذلك ليس أهم ما للبيتين من قيمة، ولن يقدرهما حق قدرهما»[5].

من الواضح أن عز الدين إسماعيل ينطلق من مساءلة التراث في اتجاه الحداثة، وهو هنا يضع أيدينا على إشكالية حقيقية كثيراً ما شغلت فكر الناقد العربي القديم، وهي إشكالية «الذوق» ودورها المؤثر في فكر الناقد العربي القديم، ومناقشة هذه الإشكالية على النحو السابق تجعله أقرب إلى الحداثة، حيث بدا متمرداً على أفكار الناقد العربي القديم منذ البداية بدعوته الصريحة إلى تهميش مثل هذه الأفكار التقليدية التي لم تعد تواكب انطلاقات العقل النقدي الحديث، فتجاوز هذه الأصنام شرط أساسي لتأسيس معرفة نقدية جديدة لا تقوم على الخلط بين المعارف المتناقضة، بل تقوم على التفاعل الإيجابي والمثمر بين المعارف المختلفة، فيدعو إلى إخضاع النقد العربي إلى قوة المعرفة الجدلية المتنامية بدلاً من قوة السلطة القمعية.

كما تؤكد المقولة السابقة على ضرورة الوعي بالحدود الفاصلة بين النقد العربي في عصوره المختلفة، حتى لا تتشوه المعرفة النقدية العربية في العصر الحديث، كما تؤكد أيضاً أهمية الوعي - من جانب الناقد العربي الحديث - بفلسفة الاختلاف وطرح التساؤلات التي تبحث - في جوهرها - عن يقين نقدي معرفي جديد يؤكد هوية الناقد العربي الحديث بوصفها خيارات مطروحة ومفروضة في الوقت نفسه على الناقد الحديث كي يمارس فعل الحداثة النقدي.

فالناقد الحديث - إذاً - حين ينخرط في غمار المساءلة، يتوخى توليد الرؤى التي تعكس فاعليته في تطوير أدواته النقدية، ووعيه بذاته، لأن عملية الانفجار الثقافي التي شهدها العالم مؤخراً، أجبرت الناقد العرب على إعادة

النظر في انطلاقاته المعرفية السكولاستيكية «Scholastic» (المدرسية - التقليدية التكرارية وغير الإبداعية) - على حد تعبير أركون[6] - تلك المعرفة المتولدة عن القوالب المعرفية الكلاسيكية المستأصلة من سياقها والمبعثرة والمنتقاة والمختزلة إلى أطر ومبادئ وقواعد ومناهج ومضامين جامدة.

ومساءلة الناقد العربي الحديث تنطوي على ثنائية «الذاتية/ الموضوعية»، الذاتية بكل انطباعاتها وانفعالاتها، والموضوعية بكل حيادها، والناقد العربي حين يخوض غمار المساءلة، يتوخى الثنائية السابقة، بدءاً من اعتتاق أحكام نقدية مسبقة عن النص الأدبي بالنزعة الانفعالية التي لا تعترف - ضمنياً - إلا بما هو موجود داخل العقل، بمعنى أن الحكم النقدي يتأسس على تصورات مسبقة، وانتهاء بتحطيم هذه النزعة الانفعالية، وتكسير حواجزها المألوفة، بهدف تأسيس مشروع نقدي يقوم على تقصي المعرفة، والانفتاح على الآخر بواسطة الظن والمساءلة التي لا تنطوي على التمركز حول «الأنا/ التراث العربي» بل تتخذ من «الأنا» مجالاً ممتداً يتداخل مع «الآخر/ النقد العالمي الحديث»، وتؤسس وجودها بالتحاور مع هذا الآخر، وتحاول إعادة إنتاج نفسها مرة أخرى بالنزوع الظني الذي تتفاعل فيه «الأنا» مع «الآخر».

والناقد في هذه الأثناء يمارس تفعيل حركة الانزياح، بمحاولة خرق قوانين الشعر الشكلية القديمة، وتعديه باعتناق معارف تؤسس لأبنية خطابية نقدية جديدة، تعي الذات وتستوعب الآخر.

يقول عز الدين إسماعيل:

> إن الصورة الشعرية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل. إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقياً مايزال هذا الارتباط - ولابد وأن يكون - خاضعاً لمنطق الشعور[7].

ثم يورد قصيدة لمحمد عفيفي مطر، ويعلق على موضوع الصورة فيقول:

«وفي الصورة الشعرية، يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلاً نفسياً خاصاً، يتفق وحالته الشعورية المسيطرة، إنه يقوم - كما رأينا - بعملية تكثيف للزمان والمكان، فإذا بالأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابك وقد تتداخل في زمانه ومكانه، وليس لهذا التكثيف من سبب إلا أن بنية الصورة الشعورية إلى جانب كثافتها، لا تجد في الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة، ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعورية ألا نُحكّم فيها النظر العقلي، لأن النظر العقلي سيرفضها منذ اللحظة الأولى، ويحول دون إدراك الشعر فيها.

وفي مثل هذه الصور، كثيراً ما يستغل الشاعر رواسب الصور الشعبية التي تنقلها إليها الخرافات والأساطير والحكايات، أو التي ينسجها خياله على غرار تلك الصور[8].

من الواضح أن الصورة الشعرية - عند عز الدين إسماعيل - لا تغدو علاقة لغوية ضرورية في النص الأدبي فحسب، بل تفكيراً ثورياً تشابكياً مولداً لرمزية عميقة داخل وعي الناقد والشاعر معاً، تستمد قيمتها ودلالتها من التراث، وترمي نظرة عز الدين إسماعيل السابقة إلى تخطي النظرة التقليدية للصورة الشعرية من مرحلة الجمود والثبات إلى مرحلة التشظي والانفتاح.

ونلمح توتراً - ملحوظاً - في نظرة إسماعيل السابقة، بين صيرورة النقد العربي القديم وإيديولوجيته من جهة ووثبة النقد الحديث وانفتاحه من جهة أخرى. هذا التوتر ناتج عن ديناميكية رؤيوية تجسدت في خطاب الناقد العربي الحديث على وجه التحديد. وتمثلت فاعلية عز الدين إسماعيل في امتصاص التناقضات، إيماناً منه بأن قدرة الناقد تتجلى في استيعاب المتناقضات، والعمل على توحدها والتماهي معها. والتماهي - ها هنا - لا يعني إلغاء لفاعلية الناقد، بقدر ما هي محاولة دائبة للاستكشاف والبحث عن الكينونة وسط التناقضات وإثبات القدرة على ربط معاني الماضي بالتطلعات والآفاق الحديثة التي تعطيها قيمتها.

فالصورة في المفهوم التراثي العربي القديم، ليست وسيلة للمعرفة، وتخضع للمقاييس الشكلية القديمة، أما في وعي عز الدين إسماعيل، فهي كشف واستجلاء لآفاق ما وراء العقل أو مكبوتات اللاوعي، وعلى الناقد الحديث أن يطور من أدواته في التعامل معها، لأنه يبحث في آفاق ما وراء العقل، وعلى الناقد - أيضاً - أن يتداخل مع المعارف - حتى يتمكن من اختبار أدواته - إلى حد التماهي، هذه المعارف الظنية المتسائلة الباحثة عن الهوية التي تهدف إلى خلخلة الثبات والجمود من ناحية وتمزيق الحجاب، هذا العائق العرفي الذي يحول دون استشراف آفاق نقدية جديدة.

ولعل عز الدين إسماعيل كان أكثر وعياً لفكرة «الثبات» التي عانى منها الناقد العربي كثيراً بقوله:

«لكن فكرة الثابت ظلت - على المستوى العملي أكثر استقراراً وتسلطاً. وهذا تناقض عانينا منه في بيئاتنا العربية، ولعلنا مازلنا - على نحو ما - نعاني منه. إننا جميعاً نتعامل مع معطيات العصر المستحدثة، ولكن مايزال منا من يقشعر عقله أمام أي حداثة فكرية، أو أي إبداع يخرج عن الثبات والمألوف، وأزمة هؤلاء أنهم يريدون أن يعيشوا عصر التغيرات الحاسمة بشروطهم الخاصة. والنتيجة الحتمية لذلك أنهم سيجدون أنفسهم وقد انزلقوا شيئاً فشيئاً إلى الهامش، لأن الواقع الحي النابض المتغير والمتحول لن ينتظرهم»(9).

تنفي فقرة عز الدين إسماعيل السابقة الخوف من الآخر وإنجازاته المعرفية والعلمية - ضمنياً - وتنهض على إيديولوجيا إعادة تحديد الهوية العربية من خلال قبول الآخر، والتفاعل معه. ولا يعني هذا هدم الذات العربية، لأن فلسفة إسماعيل السابقة تفترض وجود الذات كمركز إيديولوجي يستوعب الأفكار، وتقوم هذه الإيديولوجيا على التواصل الحي والخلاق بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى المغايرة.

وهذا ما يشير إليه قول إسماعيل نفسه:

«وإذا كانت هناك بعض الطوائف التي تتحفظ على أية حداثة على مستوى

الإبداع. فربما كان المتحفظون على الحداثة على مستوى النقد أكثر. ولا يمكن أن يستقيم في العقل أن يمتد التحديث إلى الإبداع في مجالاته المختلفة ويظل النقد جامداً وثابتاً عند حدود نظرية بعينها أو منهج بعينه. إذا كانت التجربة قد استنفدتهما وعبرتهما فبقدر ما عرف عصرنا الحديث من توجيهات إبداعية نسخ بعضها بعضاً، كذلك تحورت نظرية النقد وتعددت مناهجه، ومازال الباب مفتوحاً - وسيظل كذلك - لتوجيهات إبداعية محتملة لا حصر لها، ولمناهج نقدية قادرة على مواكبتها. والمهم أن نفتح جميعاً عقولنا وقلوبنا لكل إبداع جديد فنتعامل معه بشروطه الخاصة، وأن نكون على استعداد لتقبل كل منهج نقدي جديد ولممارسة العمل وفقاً لأدواته ومعطياته[10].

تؤكد هذه المقولة على قبول الآخر، لأن الآخر - ها هنا- هو القادر على فك الارتباط - المهيمن - مع الماضي، محولاً العلاقة مع مستجدات العصر إلى علاقة متنامية، لا تتقبل الآخر تقبلاً تاماً، لأن العقلية العربية ستتحول - في هذه الحالة - إلى عقلية تابعة، يسهل اختراقها وتخضع إلى ما يسمى بالاختراق الثقافي والتبعية، ومن ثم تتلاشى الهوية العربية سريعاً.

كذلك لا تنفي المقولة نفسها «الآخر» نفياً تاماً، لأن هذا النفي يعني الانغلاق السلبي، وهو موقف غير فاعل من شأنه - أيضا - تهميش الثقافة العربية وانعزال العقل العربي، واصطدامه بحدوده الخاصة.

إن ثنائية «القبول المطلق/ الرفض المطلق» وممارستهما الإيديولوجية على العقل، يشكلان نقطة الضعف الخطيرة في واقعنا النقدي لأن شقها الأول يعني التبعية وسلب الإرادة، وشقها الثاني يعني الانعزال والتوقع، وتنفي الثنائية السابقة وجود الذات العربية كذات فاعلة مستقلة ولكنها - في المقابل- ثبت ذاتنا، كذات منفعلة ومتوترة دائماً.

نحن إذاً في حاجة إلى إعادة بناء ثقافتنا النقدية المعاصرة، فالإنسان سابق على الثقافة، وشرط لوجودها، ويشترط وجودها بفعله، لابد إذاً من

وجودنا كذوات فاعلة. وتتحقق هذه الفاعلية عن طريق التساؤلات المنفتحة التي تؤكد هويتنا في وجود الآخر، حتى تتحول الذات إلى فعل حضاري لأن الآخر - ها هنا - لا يصبح عنصراً خارجياً ينضاف إلى «الأنا» أو مثالاً نموذجياً تقاس عليه «الأنا» بل هو عامل مؤسس للذات العربية على نحو داخلي.

لابد إذاً من هذا التفاعل بين الذات والآخر، لأن هذا التفاعل يستدعي وعياً كاملاً للذات، وفهماً أعمق للآخر، كما يهدف إلى تقليص الهوة الفاصلة بينهما، وهنا تستشعر الذات قوتها ورغبتها في التقدم.

التراث وأفق الذات:

نقطة الارتكاز - ها هنا - في النظر إلى التراث بوصفه مصدراً لمعرفة الإنسان العربي، ودافعاً لانفتاح العقلية العربية على الثقافات الأخرى المتعددة، لا كسلطة قوية ينبغي الخضوع لها والاستسلام لجبروتها، لأن التراث يحوي المعايير والسنن في جانب كبير منه، وإضافة إلى ذلك يحوي مقاربات فكرية تحيل إلى تنوع في الثقافات وتداخل في المعارف، ولهذا يستلزم التراث - دائماً إعادة القراءة والاكتشاف والبناء في ضوء منظومات نقدية متعددة المداخل، وطرح تساؤلات جديدة تنطوي على معرفة أعمق به.

يقول عز الدين إسماعيل:

التراث جزء من بنية حضارية أشمل، تضم الماضي البعيد والماضي القريب والحاضر والمستقبل جميعاً، وهذه البنية الموحدة ليست مع ذلك بنية منتهية، ولكنها بنية مرنة، قابلة للتشكيل وإعادة التشكيل بلا نهاية، وذلك من خلال الفهم وإعادة الفهم بلا حدود، ومادام العقل العربي الذي أنتج هذا التراث، هو العقل العربي نفسه الذي مازال ينتج ويبدع... فإننا نستطيع في اطمئنان أن نقول، إن صياغة العقل العربي لم تتم قط بصورة نهائية.

من أجل هذا كله كان اهتمامنا بالتراث قرين اهتمامنا بالحداثة، ولا مجال عندئذ للتساؤل عن أي الجانبين يقود الاهتمام به إلى الاهتمام بالآخر، هل يقودنا الاهتمام بالتراث إلى الاهتمام بالحداثة؟ أم يقودنا الاهتمام بالحداثة إلى الاهتمام بالتراث؟ كما أنه مجال أيضاً للتساؤل عما إذا كان اهتمامنا بالتراث من أجل تقدير أفضل للحداثة، أم أن اهتمامنا بالحداثة من أجل فهم أفضل للتراث، لا مجال لهذا أو ذاك لأننا - كما قلت - نرى في نتاج الفكر العربي بنية موحدة، لا يقوم جزء منها بمعزل عن الأجزاء الأخرى ولا يكتسب أهمية خاصة إلا من خلال علاقته بسائر الأجزاء»[11].

إن دعوة إسماعيل إلى العودة إلى التراث لم يكن الهدف منها إعادة التحقيق والتحضير العلميين لنشره وتداوله، ولا عند حد الوقوف على أطلاله والبكاء على ماض مفقود والعزم على العيش على ذكراه، واجترار الناقد العربي - كالشاعر العربي قديماً عندما يقف على الطلل - لأفكاره وإعادة درسها بنفس الطرق السابقة. بل النظر إلى التراث ككيان يصير ويتطور ويتعدى من خلال عقلية عربية مرنة وطموحة، تعي ذاتها من خلال الاحتكاك سلباً وإيجابياً مع الثقافات الأخرى المغايرة.

إن إقامة مواجهة بين التراث العربي وصيغ الحداثة التي تنتمي إلى الفكر العربي العالمي الحديث. هي شيء ضروري وملح، ليس فقط لتطور عقلية الناقد العربي، بل من أجل النظر في بعض الطروحات النقدية القديمة التي توارت وراء الحجب وهوت إلى دائرة المسكوت عنه.

وتؤكد مقولة إسماعيل السابقة أمرين مهمين:

الأول: إدراك خطورة الاختزالات النقدية القديمة، والتمحور حول الذات الانطباعية السلفية التي سيطرت على عقلية الناقد العربي زمناً طويلاً.

الثاني: فتح مجالات معرفية جديدة، وإفساح الطريق أمام العقل ليمارس تأملاته النقدية دون قيود من خلال الانفتاح على «الآخر».

إذاً هناك صراع ضمني بين موقفين نظريين يتعلقان بمنطلقات الناقد العربي الحديث، الموقف الأول، يتمثل الاتجاه التقليدي النقدي القديم الذي ظل مسيطراً على عقلية النقد العربي.

أما الموقف الثاني، فيتعلق بتطلعات الناقد العربي الحديث، ولكن هذا موقف يحمل - ضمنياً - مجموعة من الفرضيات والمسلمات النقدية القديمة التي توضع موضع المساءلة والمراجعة والاستجواب، وأخيراً إعادة النظر.

ولعل المتأمل في مقولتي عز الدين إسماعيل السابقتين عن علاقة التراث بالحداثة ووحدة الفكر العربي يدرك إلى أي حد تساعدنا هاتان المقولتان على تفهم رؤية الناقد العربي الحديث «التراث» و«للحداثة»، ورغبته في اختصار المسافة التي تفصل بين المصطلحات النقدية الحديثة، وتلك المصطلحات التي رسخها التراث في عقل الناقد العربي القديم.

إن مفهوم التغير أو التحول في وعي إسماعيل، ليس عائداً إلى الضرورة الحتمية للدخول مع الثقافات الأخرى في لعبة القوى المتصارعة، كما ليس عائداً إلى رغبة الناقد العربي في تكوين حواجز ثقافية تحافظ على هويته الموروثة. ولكن يعود ذلك إلى طموح الناقد العربي الحديث في التأسيس المعرفي للهوية العربية الحديثة وإثبات ذاته، كذات فاعلة في النقد العالمي. إن سلسلة الأفكار التي تربط بين «التراث» و«الحداثة» المختزلة داخل وعي إسماعيل ليست إلا كشفاً جزئياً عن الإيديولوجية الجديدة للناقد العربي، كما أن الثنائيات الضدية - التي تختلف في فلسفتها عن الثنائيات النقدية العربية القديمة - التي تهيمن على الفكر النقدي الحديث، سوف تترك أثرها على الناقد العربي الحديث أيضاً، وهنا سوف يواجه العقل العربي بمجموعة من التعارضات المحورية التي تحرك كينونته، ويقوم هذا التعارض أيضاً بدور مهم في إعادة صياغته الواقع النقدي العربي عن طريق مراجعة الأساليب النقدية التي أدت إلى تكوين المعارف والممارسات النقدية السابقة.

لقد ساهم التفاعل بين «الأنا» و«الآخر» في تحول عقلية الناقد العربي على الرغم من تحفظات التقليديين، وساهم أيضاً - بشكل ملحوظ - في تحرير العقل العربي من سلطة أساليب الشرح والتلخيص والموازنة والتحقيق... إلى آخر ما هو معروف عن شكليات النقد العربي القديم، وأضاف أبعاد معرفية جديدة تستحضر البنية، التركيب، السيميولوجيا، التفكيك، الخطاب، النص، التدخل النصي، الهرمينيوطيقا، السرد. وهذه المفاهيم تشير إلى تيار إبداعي نقدي حديث يتجاوز مرحلة البحث الكلاسيكي والرومانسي، من مرحلة القراءة الأولية للنصوص والظواهر، وربط دلالاتها بالنظم السياسية والتاريخية والاجتماعية والعقائدية.. إلى القراءة التي تهتم بتأويل الأشكال الأدبية وتشكلاتها وتحولاتها.

الفكر المختلف وتعدد المنطلقات:



يؤكد بعض المعاصرين على أنه:

> لا يمكن للوعي النقدي الحديث أن يرتكز على قاعدة واحدة أو ينبثق من فكر واحد أو من نظرية واحدة، فبصفته وعياً ناقداً وحديثاً لابد له أن ينبع من أطراف وحركات فكرية متعددة[12].

إن الانفتاح الفكري والتعددية الفكرية شرطان أساسيان في بناء وعي ذاتي، وقيام ممارسة نقدية إيجابية، لأن التذبذب بين مساومة الأب/ التراث، والموقف المتردد من التفاعل مع الثقافات المغايرة، يساعد على وجود نقد مهلهل ومضطرب يوقع الناقد في شرك أحلام المواءمة بين القديم والجديد، وهذا يؤدي في النهاية بالحركة النقدية إلى الإحساس بمرارة الإخفاق واليأس في العثور على الذات وسط هذا الارتباك، لأن محاولة التوفيق على النحو السابق، محاولة كاذبة وخادعة، حيث يجد الناقد نفسه أخيراً منعزلاً، لا هو منتمٍ إلى القديم، ولا هو قادر على استيعاب الحديث.

إن مساءلة الثقافات المغايرة، واستجواب ثقافة الناقد تعد آلية مهمة من آليات استيعاب كل ما هو جديد وغير مألوف، ولا مخرج من حالة الثبات الفكري إلا من خلال هذه المغامرة، لأن المساءلة والاستجواب - على النحو السابق - يساعدان على فهم الجديد بعقل جديد، لأن الفهم الصحيح يتم بالاستيعاب الصحيح، وهنا فقط يتم تطور الوعي حيث تكون الذات واعية لنفسها وسط ذوات مغايرة.

ما أركز عليه هنا، محنة الناقد العربي في حل لوغاريتمات المعادلة الصعبة على النحو السابق، فالناقد إذا لم يستطع قراءة الجديد بأسلوب جديد، لن يتمكن من التغلب على محنته الأزلية، إذا لم يتمكن من الدخول في المشاركة الفاعلة والمنتجة لذاته وتراثه، وسوف يبقى أسيراً لسلطة الأب المهيمن ليمارس دور الابن المطيع.

«إن القراءة الفاعلة المشاركة، عندما يمتلكها الفرد، تلغي الصوت الواحد، وطغيان المعنى الواحد، وتثبت في الوقت نفسه قاعدة الحوار الديمقراطي، لا يعود النص بالنسبة إليهما خطاباً مغلقاً مملى من فوق لا قدرة لأحد على تفسيره (إلا أصحاب المعرفة والعلم) ويصبح نافذة مفتوحة على فضاء الفكر الواسع. هنا يتم التغلب على صعوبات المضي والمضمون لا من خلال سلطة عليا تقرر محتوى الفكر وشرعية النص، بل من خلال نظرة جديدة وفهم مختلف للذات والعالم والآخرين»[13].

يقول عز الدين إسماعيل في تعقيبه على عبارة كارل ماركس (إن الإنتاج لا يخلق موضوعاً للذات فحسب، ولكنه يخلق ذاتاً للموضوع):

واضح أن هذا المنحنى في التفكير يستند إلى النظرية العامة للإنتاج عند ماركس التي تقول في إيجاز إن المجتمع كما ينتج السلعة التي يحتاج إليها كذلك تنتج سلعة مستهلكها (وهذا هو أساس المبدأ القائل إن الذات تنتج الموضوع كما أن الموضوع ينتج الذات).

وعلى هذا الأساس يمكن تحليل العلاقة بين الخطاب - أي شكل من أشكال الخطاب - والمتلقي، فهناك الطرف الذي نسميه منشئ الخطاب،

أي - بعبارة أخرى - منتجة، وهناك الطرف المقابل الذي يتلقى هذا الخطاب، والذي يستهلكه، ولكن الخطاب من جهة أخرى - يكون في حالة ما موضوعاً من إنتاج الذات المنتجة، على أساس صدوره عن هذه الذات، وفي حالة أخرى يكون - هو نفسه - ذاتاً منتجة وذلك عندما يجد متلقيه، إنه في الحقيقة يخلق هذا المتلقي، أي يخلق الذات المتلقية، وفي مجال الأدب، حيث يكون الخطاب بنية لغوية على وجه الخصوص، ينتج هذا الخطاب متلقيه.

والنظر إلى القارئ على أساس أنه نتاج للخطاب إنما يرتكز على النظر إلى الخطاب بوصفه إيديولوجيا، لا لمجرد أنه منتج تاريخي فحسب، بل لأنه كذلك لا يكف عن «إنتاج» القارئ الذي ينتجه خلال قراءته في الحاضر[14].

إن قراءة المختلف بأسلوب جديد - كما في الفقرة السابقة - تستخدم كعلامة على تطور الوعي النقدي العربي الحديث، كما تشير - من ناحية أخرى - إلى انزياح أفكار «الإنتاج» «الذات»، «الموضوع» عند كارل ماركس، وإحلال أفكار «الخطاب»، «والمنشئ» «المتلقي» في وعي عز الدين إسماعيل.

إن هذه المغامرة تقوم على تجاوز أفكار كارل ماركس - على النحو السابق - بخطاب توالدي يطرح فكرة ماركس الرئيسية «الإنتاج والاستهلاك» - والتي تنتمي في الأساس إلى الفكر الاقتصادي - للمساءلة النقدية، ليولد فكر جديد يكشف عن الرغبة الحقيقية في التنامي، من خلال مساءلة تقوم على فهم جديد لثقافة مغايرة، تنطلق من الوعي بالذات وسط الثقافات المغايرة، المحاورة، والمراوغة في الوقت نفسه، وهو ما يحمي الناقد العربي الحديث من الانخراط الأعمى في الثقافات المغايرة والوقوع في أثر التبعية الثقافية.

عندما تكون «الأنا» فاعلة -على النحو السابق - تصبح ناضجة، قوية، قادرة على فعل المساءلة والاستجواب النقديين، وتؤكد نفسها دائماً من خلال الاعتراف بالآخر المختلف، والدخول معه في علاقة حوارية، تؤكد فيها، «الأنا»

فاعليتها من خلال التوفيق بين طموحاتها وتناميها المعرفي والفكري، وبين إغراءات الآخر وأهدافه غير الواضحة. وما أود الإشارة إليه على نحو خاص، أن «الأنا» قد تتعامل مع «الآخر» بحذر وحيطة، وهو ما يجعلها ترفض طروحات وأفكار قد تكون فعالة ومؤثرة في تناميها وتطورها، وهنا يتعاظم دور «عقدة الآخر» ليقف حائلاً بينها وبين التنامي والتطور.

إن مساءلة عز الدين إسماعيل على النحو السابق، تتسم بالقوة التي تمنح الناقد العربي القدرة على اقتحام الشائك والمختلف، فتتناسل الأفكار وتتنامى الرؤى، ويمارس «الآخر» دوره الفاعل في «الأنا» وتمارس «الأنا» دورها الحقيقي – دون خوف أو حذر – في إعادة بناء نفسها وتناميها وسط ثقافات مختلفة ومغايرة لتؤسس لنفسها مختلفاً، حتى تتمكن من ممارسة دورها الفاعل في الحوار الثقافي العالمي بوصفها له آخر دوره المؤثر.

المحور الثاني: الترجمة بوصفها أيديولوجيا تعكس إدارة التفاعل والتجاوز عند الناقد العربي:

«لابد أن نفتح كل النوافذ، إذا كانت هذه النوافذ تدخل إلينا النور والهواء النقي، وبهذا يمكن أن يتحقق الاندماج المفيد، الاندماج الذي يعني الانسجام بين العالمين الخارجي والداخلي».

عز الدين إسماعيل، معالم، الهدف، مايو 1958. م ص71

الترجمة تعني استدعاء «الأنا» لفكر «الآخر» ولغته، تعني أيضاً عدم اصطدام «الأنا» بحدودها الثقافية الخاصة، ورغبتها في الخروج من صومعة الفكر الأبوي المتسلط إلى عالم «الآخر» لكي تكشف عن فاعليتها في الحياة، تعني – أخيراً – نقل الإمكانية إلى فعل. «فالآخر»، هو النموذج الذي تقيس عليه «الأنا» فاعليتها عبر وسيط وهو اللغة، وتعبر «الأنا» عن نفسها – في هذه الأثناء – كفاعل قبل أن يعبر عن نفسها كفعل، لأن الفعل سوف يتحول على صفة تدل على الفاعل.

ومصادر فاعلية «الأنا» – ها هنا – تتمثل في:

أولاً: مجموعة الخبرات المعرفية المختزلة داخل ذاكرة «الأنا».

ثانياً: الوعي بآليات تفكير «الآخر» بوصفها وسيطاً للتعبير.

ثالثاً: إتقان «الأنا» للغة «الآخر» بوصفها وسيطاً للتعبير.

رابعاً: أن لا يكون تفكير «الأنا» ذاتياً مرجعياً أو أبوياً متسلطاً، حتى لا يصطدم بالحدود المعرفية لثقافة «الأنا» فتكون عائقاً في طريق معرفة «الآخر».

لابد إذاً من أن تتفاعل «الأنا» كفاعل مع «الآخر» بوصفه مصدراً مختلفاً من مصادر المعرفة، لإنتاج الفعل، وهوية «الأنا»/ الفاعل - ها هنا - لا تتشظى ولا تتشطر، لأن الفاعل يقوم بأداء الفعل وفق تصورات الذات عن كينونتها وفلسفتها، وبهذه الطريقة تتحقق من أن فعلاً ما قد يحدث، وهذا الفعل ملك لمن فعله، وفوق هذا الفعل ينضاف فعل آخر، يكتسب دلالة معرفية جديدة، ويتقاطع مع الفعل الآخر، ويصف نفسه - دائماً - بقدرته على مساءلة ذاته عن كيفية وجوده في وجود ذوات أخرى ناضجة وفاعلة لأن الهوية - ها هنا- تنشأ عن المزج بين البقاء والتواصل، التي تقدم حلاً سحرياً - إذا جاز التعبير - لمعضلات الفكر الحديث للناقد العربي.

إن الترجمة - بمعناها السابق - تساعد الناقد العربي على التخلص من حالة الوصاية الأبوية التي يفرضها على نفسه، والتي قد تؤدي إلى عجزه عن استخدام ذكائه دون توجه خارجي، فيدور في حلقة التراث المفرغة، لأن في الترجمة تعددية، وفي التعددية تنوع في الأهداف والآراء والمعارف، وتتحقق الذات - ها هنا - في تقديرها لمعارف الآخرين واستقلالها عبر سؤال ملح، كيف أعثر على ذاتي وسط الكم المتفاوت من المعارف والثقافات؟

إن نفي «الآخر» لا يعبر عن تحقيق الذات، بل يعبر عن ضعفها وعجزها إزاء المتغيرات الجديدة الوافدة من الآخر.

لعلنا نجد إجابة عن السؤال في أفكار عز الدين إسماعيل.

يقول عز الدين إسماعيل:

«إن النظرية نفسها تظل - في تصوري - قابلة للصياغة وإعادة الصياغة من منظورات فكرية وثقافية مختلفة، ولا شك في أن الفكر النقدي العربي في جملته قديماً وحديثاً ينطوي على رؤى وأفكار يمكن أن تنتظم حول نشاط التلقي الأدبي أو الفني، وأن تنمي لتضع في النهاية إطاراً نظرياً خاصاً، يكون بمثابة تطوير وإضافة إلى النظرية العامة. ويكفي هذا مبرراً للإقدام على ترجمة هذا الكتاب»(15).

تتضح السمة المميزة لفكر عز الدين إسماعيل - عن الترجمة - في تصوره لنظرية التلقي أنها «قابلة للصياغة، وإعادة الصياغة» وفي إصراره على «إعادة الصياغة» للمساهمة في تشكيل الهوية النقدية العربية من خلال المراجعة، لأن «الآخر» هاهنا يحتل مكانة عليا حقاً، ولكنها ليست مقدسة، وتبدو «الأنا» في حاجة إلى هذا «الآخر» لبلوغها مرحلة الاكتمال والنضج، وبوصفه - الآخر - أحد المكونات الأساسية لإعادة صياغة «الأنا» مرة أخرى.

ويؤكد عز الدين إسماعيل أهمية الترجمة بوصفها وسيلة مهمة من وسائل التقدم الثقافي فيقول:

«المسألة أنني أعيش في عالم ولا أعيش في عزلة، أمارس المعرفة في قطاع معرفي معين، وهو قطاع النقد، المعرفة العلمية الصرف في العالم تحركت. المعرفة العلمية عندنا كان عليها أن تتحرك لكي نتواصل مع التطور العلمي الذي يحدث على مستوى العالم، على مستوى العلم، ليس ليس في ذلك غضاضة، بل على العكس هذا الشيء مطلوب، كلما تطور العالم في العلوم المختلفة علينا أن نلاحق هذا التطور»(16).

إن دور «الآخر» إذاً لا يستهان به، لاسيما إذا كان الناقد العربي الحديث أكثر حيوية وتطلعاً لآفاق المعارف، وأن آفاقه النقدية تتسع وتتقدم بثقة، في حين وجدت الذات العربية نفسها أمام أحكام نقدية معروفة وملقنة، تتجاهل تماماً معرفة الآخر. إن الترجمة هي الوسيط الذي لابد منه بين الناقد العربي الحديث والمعرفة، ليس لأنها تتيح الانفتاح على «الآخر»

فحسب، وإنما لقدرتها على زلزلة فكر الناقد العربي الأبوي الأكثر ثباتاً وترسيخاً وتسلطاً، وهي الوسيلة المهمة للتعرف على «الاختلاف» بالنسبة للناقد العربي، وهي وسيلة مغايرة يستطيع من خلالها الناقد العربي أن يقيم معبراً - جسراً - لتجاوز حدود «الأنا» الانفعالية، إلى قراءة «الآخر» وإساءة قراءته في آن واحد، لأن إساءة قراءة «الآخر» شرط نجاح استحضاره ويكون تجاوز «الأنا» العربية إلى «الآخر» ثمرة هذه الإساءة، وإساءة القراءة - ها هنا - لا تعني القراءة غير الصحيحة، وإنما تعني القراءة الواعية الفاحصة التي تفسح المجال لقراءات أخرى متعددة[17].

ولكن ينبغي - ها هنا - أن أشير إلى ملاحظتين رئيستين:

الملاحظة الأولى: هي أن مصير عقل الناقد العربي سوف يرتبط بمعطيات الآخر، لأن العقل العربي لم يستطع بعد السيطرة على الآخر وسبر أغواره:

> والملاحظ كذلك على خطابنا النقدي أنه ظل، ولايزال، مرتبطاً بالأفراد ولم يرق بعد إلى الانتظام في جماعات كما نجد في البلدان الأوروبية، خصوصاً وأن هذه الجماعات تضمن أكثر تطوير للخطاب النقدي. وارتباط الخطاب النقدي بالأفراد، هو الذي يفسر لنا تقلبات هذا الخطاب وانتقالاته السريعة بين النظريات والمناهج التي تظهر من حين إلى آخر في السوق المعرفية الأوروبية، وهذه المناهج تبهرنا وتسحرنا، ولذلك نعمل جاهدين لكي نمدها إلى ثقافتنا دون أن نلتفت إلى جذورها»[18].

أما الملاحظة الثانية: فتتعلق بمسألة التراث النقدي العربي ومصيره في زمن المتغيرات النقدية العالمية الراهنة، هل سيمارس دوره - في عقل الناقد العربي- بوصفه مرجعاً أو منطلقاً ينطلق منه الناقد العربي إلى استيعاب الآخر، أم سيمارس دوره كملاذ يعتصم فيه كل من يعارض قبول الآخر. مع الوضع في الحسبان أن «الآخر» قد يستخدم التراث العربي كأداة للتشكيك في قدرات العقل الذي أبدع هذا التراث، وهذا واضح تماماً في

حركة الاستشراق عند «الآخر». إن لعبة التأثير والتداخل التي يشهدها الفكر العالمي الآن سوف تضع الناقد العربي أمام مأزق يؤدي إلى سوء الفهم للمفاهيم النقدية الحديثة من ناحية والعلاقة بين التراث والحداثة من ناحية أخرى. لأن يهمل الوعي الجماعي الذي يشير - في أيديولوجية - إلى التماسك والتفوق.

ويبدو عز الدين إسماعيل أكثر وعياً لخطورة هذه المزالق على عقل الناقد العربي، فنجده يختتم فقرته السابقة بقوله:

> «ولا شك في أن الفكر النقدي العربي في جملته قديماً وحديثاً ينطوي على رؤى وأفكار يمكن أن تنتظم حول نشاط التلقي الأدبي أو الفني، وأن تنتمي بمثابة تطوير أو إضافة إلى النظرية العامة، ويكفي هذا مبرراً للإقدام على ترجمة هذا الكتاب»[19].

فالترجمة - عند الناقد العربي - تطوير للفكر وتحرير للعقل من قيود التقليد، والعقل العربي يعي كيف يطور نفسه من خلال قراءته لثقافة الآخر عن طريق الترجمة، لاسيما إذا ما كان التراث النقدي العربي القديم حياً -إذا ما نظرنا إليه بعقلية مغايرة - وأن على الناقد العربي إعادة بلورة مفهوم التراث النقدي لكي يخلصه من تلك الأحكام المطلقة.

ويلتقي جابر عصفور مع عز الدين إسماعيل في وعيهما لحركة الترجمة وأثرها على الخطاب النقدي فيقول:

> «وما يقال عن استقبال النص في لغته الأصلية، يقال أكثر منه حول عمليات استقباله في اللغات التي ينتقل إليها بواسطة الترجمة، أو بواسطة ألوان مغايرة من التقديم، حيث يتفاعل النص والثقافة المنقول إليها سلباً وإيجاباً، ويدخل في علاقات متغايرة الخواص مع تياراتها المستقبلة أو الرافضة، سواء من زاوية إمكان أدائه وظائف بعينها داخل علاقات الثقافة المنقول إليها، ومن وجهات نظر التيارات التي تستعين به على ما هي فيه من مشكلات، أو من زاوية إمكان النفور الموازي الذي تتقبله به تيارات معادية للتيارات التي تستقبله استقبال الترحيب، أو

استقبال الإسقاط الذي يعيد إنتاج النص المترجم لينطلق هموم التيارات التي تتبناها، ويكتسب ملامحها الخاصة أو المائزة[20].

لقد أقام الناقدان. عز الدين إسماعيل وجابر عصفور، قراءتهما - لحركة الترجمة - على أساس «إعادة الصياغة - في عبارة عز الدين إسماعيل»، «إعادة إنتاج النص المترجم - في عبارة جابر عصفور» وهاتان الفكرتان تشيران إلى الحضور الفاعل للناقد العربي وانخراطه في المثاقفة، فهو الذي سوف يطور، وهو الذي سيعيد إنتاج النص المترجم. إن وعي الناقد العربي - بمزالق حركة الترجمة - يبدو مكتملاً، لأن الناقد العربي هنا واع لأزمنة، وبالمسافة الشاسعة التي تفصله عن «الآخر»، فالآخر - دائماً - مراوغ ومتحول بصفة مستمرة، والتعامل معه يتطلب الحيطة والحذر.

تتمثل -إذاً - فاعلية الناقد العربي - ها هنا - في تطوير النص المترجم، وإعادة إنتاجه بالقراءة الفاعلة وتكشف هذه الفاعلية - ضمنياً - عن موقف الناقد الحديث من حركة الترجمة، حيث يوضع في موقف يجعل من هذه المرحلة تعلم منتجة، يتعلم في أثنائها مع "الآخر"، ويصحح هذا «الآخر» في الوقت نفسه، لأنه حريص دائماً على مرحلة تأكيد ذاته لحظة الترجمة، ويرفض كل أشكال التبعية التي تمارسها الثقافات المغايرة وتتلبسه حالة تمرد «بروميثيوسية». نسبة إلى بروميثيوس. الذي تمرد على سطوة الخرافات في الاساطير الإغريقية القديمة.

هكذا تتصارع الاشياء خارج الإنسان، وتتنازع داخله، ثم هو بعد ذلك لا يدري، أيترك نفسه لها، أم يغلق نفسه دوناه؟ اينطلق في الغمار وتذوب ذاته؟ أم يتوقع ليصنع من نفسه رمزاً بغير أسطورة؟

> أما الذين لم يرضوا أن يكونوا أدوات كما أنهم لم يعتقدوا في أنفسهم الرمزية، فقد استحكمت لديهم أزمة التعبير أيما استحكام. أنهم لا يريدون أن ينفصلوا عن الآخرين، وكذلك هم لا يحبون أن ينفصلوا عن أنفسهم، فأي تعبير إذن ذلك الذي يتحقق معه الاندماج؟

قبل أن يتسير ويتحقق هذا اللون من التعبير يتحتم الاعتراف بمبدأ أساسي، هو أن الآخرين لديهم دائماً ما يهمني ويفيدني، وأنني دائماً لي الحق في أن أمارس حريتي في أن آخذ وأرفض. ولا يمكنني أن أشكل تجربتي إلا إذا مارست هذا الحق إلى حد ممكن»[21].

الترجمة بوصفها استجابة تعكس رغبة التجاوز عند الناقد العربي:

إن استجابة الناقد العربي لآفاق المعرفة عند الآخر من خلال حركة الترجمة، تحول هذه الاستجابة إلى نشاط مبدع، وتسهم هذه الاستجابة في إعادة هيكلة النشاط المعرفي للمترجم، لأن الدافع وراء الترجمة هو نوع من التجاذب العاطفي الذي ينطوي على الإعجاب ويتمظهر هذا الإعجاب في أن المترجم - غالباً - يمنح النص المترجم جزءاً كبيراً من هويته، لأنه يستدعي أفكار الآخر ليتعايش معها، يؤولها، يسيء قراءتها، ينفيها، يثبتها، لتخرج في صياغتها الجديدة، بعد أن تكون قد تركت انطباعات وتطورات لدى المترجم تساعده فيما بعد على تجاوز الأفكار المطروحة في النص المترجم لأنه ينطلق من هذه الأفكار إلى أفكار أخرى أكثر تقدماً.

فمفهوم عز الدين إسماعيل للقراءة والتلقي والقارئ اختلف من مرحلة زمنية إلى مرحلة أخرى، بمعنى آخر، تطور مفهوم عز الدين إسماعيل للقراءة والتلقي بعدما قام بترجمة كتاب، «روبرت هولب» *Robert Holub* (نظرية التلقي) (*Reception theory Acritical introduction*) الذي صدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة (1994م) عن مفهومه عام (1983م) عندما قال في مقدمته الشهيرة (أما قبل) التي اعتاد أن يقدم بها لأعداد مجلة فصول القاهرية:

«إن عملية القراءة لا تتوفر إلا بتوافر عنصرين، قارئ ومادة مقروءة، ثم تكون القراءة بعد ذلك بمثابة فاعلية من القارئ تتجه إلى المادة المقروءة. وقد تكون هذه الفاعلية في أدنى صورها، وذلك عندما تقتصر على

التحقيق الصوتي - مسموعاً أو مهموساً للمادة المقروءة... وتكون هذه الفاعلية في أعلى صورها عندما تصبح القراءة، دون أدنى اعتبار لتحققها المحسوس - أي الصوتي - محققة في ذهن القارئ، أو في وجدانه، كل الأبعاد الموضوعية للنص المقروء فكراً كان أو أدباً، وعلى المحور الممتد بين هذين المستويين، الأدنى والأعلى، تتحقق مستويات من القراءة، تتفاوت في قربها أو بعدها من هذين المستويين.

ممارسة القراءة إذاً تتحقق في عدة مستويات، وفقاً لنوع الفاعلية التي يتحرك بها القارئ في المادة المقروءة، فماذا إذاً عن الوظيفة؟

في أدنى مستويات القراءة لا تكاد الوظيفة تجاوز المران اللساني على نطق الكلمات مفردة وفي النسق، أو الأنساق القولية، وفي أعلى مستوياتها تصبح الوسيلة تحصيلاً لأقصى كم من الدلالات التي يحملها النص، واستيعاباً لها، وبين هذين المستويين من وظيفة القراءة، يتحقق عدد من الوظائف، يتفاوت في قربه أو بعده منهما ويتفاوت - نتيجة لذلك - مقداراً ما يحصله القارئ وما يستوعبه بين مستوى منهما وآخر»[22].

إن فاعلية القراءة - في الفقرة السابقة - تتحقق في صورتين: الصورة الأدنى، وهي عندما تقتصر على التحقيق الصوتي، والصورة الأعلى، عندما تحقق في ذهن القارئ كل الأبعاد الموضوعية للنص المقروء وعز الدين إسماعيل يعترض على القراءة التي تقتصر على التحقيق الصوتي، ربما لأن ذهن القارئ - في هذه الحالة - سوف يتنكر ويلبس قناعاً لا يمكنه سوى سماع الصوت الذي يريده المبدع، وفي المقابل يصم أذنيه عن سماع بقية الاصوات بما فيها صوت القارئ نفسه، لأن الأمر - ها هنا - يتعلق بالسماع الظاهري، إننا نسمع - في القراءة كي نكون تابعين نتعرف أفكار المبدع كما يراها هو، وفي الوقت نفسه لا نسمع أو نتعرف أفكار الآخرين.

وفي طرح عز الدين إسماعيل السابق لفكرة «الصورة الأدنى للقراءة»، وعيان، فالقارئ يظل قارئاً مستجيباً سلبياً، ليس بوسعه أن يتدخل - فكرياً - مع القراءة، أي لا يصبح قارئاً مبدعاً. أما الوعي الثاني، فهو الذي يحمل

معنى الاعتراض - ضمنياً - ويتمثل في الجزم بأن المقاربة بين الذاتين - القارئ والعمل، أثناء فعل القراءة - هي من السمات الضرورية لفك رموز الإدراك المبهم والمتردد عند القارئ.

إن ما اقترحه عز الدين إسماعيل بشأن القراءة التي تقتصر على التحقيق الصوتي، لم يكن في أفضل الأحوال إلا وصفاً جيداً لنظرة الناقد العربي - في فترة زمنية ربما تكون بعيدة أو قريبة - إلى قضية القراءة والتلقي، إن هذه النظرية السطحية لفعل القراءة والتلقي، تدفعنا إلى مناقشة هذه الطروحات النقدية، لإيضاح فاعلية الناقد العربي الحديث التي تتمثل - في إرهاصاتها - في إزالة الحجب التي تستر وراءها تلك الافكار البسيطة، فماتزال حركة التحديث في بدايتها، وليس من المنطقي أن نطالب الناقد العربي القديم بطروحات تتضمن أسئلة حول القيمة، إن الناقد القديم كان مطالباً فقط بتقديم مقاربات نقدية أولية تفتح الآفاق أمام الناقد الحديث، إنه يجب علينا - إذا ما أردنا الموضوعية والإنصاف - أن لا نبدأ من النهاية قبل أن نكون قد خطونا الخطوات الأولى، تلك التي كتبت على أسلافنا القدماء.

أما الصورة الثانية - الأعلى - والتي تحقق في ذهن القارئ، كل الابعاد الموضوعية للنص المقروء، فتختفي داخلها، أن الحكم التقويمي للعمل يرتبط بنية القارئ، وهذا يؤدي إلى انقطاع العمل عن قارئه، فالقيمة تكمن في العمل نفسه وليس في قارئ ما قد يكون سيئ النية أو حسن النية، إن تجربة القارئ - من هذا المنطلق - تؤكد أن جمال العمل أو قيمته لا تتأتى إلا من خلال قارئه، في حين نرى أن هذه التجربة هي تجربة فردية ظالمة، يكون فيها الحكم التقويمي حكماً ذاتياً محضاً، وهو حكم مخالف للفاعلية التأويلية للأعمال الأدبية التي تعتبر القارئ والعمل مكونين أساسيين لوحدة واحدة.

ونستطيع أن نلمح الفارق بين النظريتين عند عز الذين إسماعيل، إذا

ما أطلعنا على نظرته للقراءة والتلقي بعد ما قام بترجمة كتاب «روبرت هولب» (نظرية التلقي) عام 1994م، فيقول في مقدمته:

«إن المعنى لا يستخرج من النص، أو تشكله المفاتيح النصية، بالأحرى أن يتحقق من خلال التفاعل بين القارئ والنص، والتفسير وعندئذ لا يستلزم استكشاف معنى محدد للنص. وفي هذه الحدود تبدو نظرية التلقي منقطعة عن نظريات التفسير الأقدم.. لقد نقلوا الاهتمام من النص - الذي كان النقد التقليدي يتجه إليه - إلى القارئ المتلقي»[23].

فعز الدين إسماعيل ينطلق من نقطة التفاعل بين القارئ والنص لتشكيل المعنى، وهذا على حد تعبير بعض المعاصرين:

«مبدأ مهم في نظرية التلقي بينها وبين النظريات السابقة، وخاصة البنائية، وإن كان في الوقت نفسه يقرب بينهما وبين نظريات أخرى من تيارات ما بعد البنيوية، وعلى الأخص التيار التفكيكي الذي منح القارئ، هو الآخر، دوراً أساسياً في تناول المعنى، فقد كانت البنيوية - على سبيل المثال - مقيدة بالنص، وكانت وظيفة الناقد، وكذلك القارئ، تتمثل في محاولة الكشف عن الأنساق البنيوية داخل النص. وبذلك يكون دور القارئ في المنهج البنيوي خاضعاً كلياً لسلطة النص ذاته. ومن تكون نواياه وأفكاره، وخبرته، وكذلك نوايا مبدع النص نفسه لا قيمة لها»[24].

فانطلاقة عز الدين إسماعيل من نقطة التفاعل بين القارئ والنص، تجعله واعياً - أيضاً - لفعل القراءة بوصفه نشاطاً إبداعياً، ودور القارئ بوصفه فاعلاً منتجاً، ونجد أنفسنا أمام ثلاثة عناصر أساسية، هي القارئ، والنص، وعملية التفاعل، والقراءة - بهذا المفهوم تعد عملية القراءة إعادة تركيب لتجربة سابقة بخبرة معرفية راهنة، وهي عملية مستمرة وغير منتهية عند حد قارئ معين، فالأجزاء يعاد تنظيمها في كل مرة بطريقة مغايرة، تتفق والخبر ة المعرفية والجمالية للقارئ.

ونلمح - ها هنا - تحولاً جوهرياً في نظرة عز الدين إسماعيل للقراءة، فالقارئ يشترك مع المؤلف في عملية الإنتاج المعرفي، وينظر إلى القراءة

بوصفها نشاطاً معرفياً ذات مرجعية مزدوجة لمجموعة متنوعة من المعارف والثقافات المتمثلة. وهو هنا يتداخل مع نظرة «فولفجانج إيزر» بالمفهوم السابق للعلاقة بين القارئ والنص المقروء، ويتجنب نظرة «ميشيل ريفاتير» التي تعتمد على استجابة القارئ الذاتية، وهذا يشير على حقيقة مؤداها، أنه بقدر التواصل مع الآخر، يكون العمق الفكري أكثر رقياً وتقدماً، لأن الفكر النقدي العربي الحديث، لم يكن ليحاول تفكيك البناء الإيديولوجي للفكر النقدي العربي القديم إلا من خلال حركة الترجمة التي تفرز عقلاً إيجابياً لا يركن إلى المطلق.

ضمن هذا المنظور المنفتح، تتخذ الترجمة بعداً آخر مثمراً، يختلف كثيراً عن البعد الذي تريد تقاليد النقد القديمة أن تسجننا فيه، بحجة الاستقلالية المزعومة للعقل العربي.

من الواضح - إذاً - أن هناك رغبة واضحة لدى الناقد العربي الحديث في الإفادة من ثقافة الآخر وطروحاته النقدية، وتمثلها وإعادة صياغتها طموحاً في التجاوز، وصياغة المعارف بفكر عربي حداثي دون التخلي عن الأفكار النقدية العربية القديمة، ووسيلته إلى هذا الهدف هي الترجمة، لأنها تلفت النظر إلى حالة الركود الفكري التي يعاني منها العقل العربي، حقاً، نحن في أمس الحاجة - أكثر من أي وقت مضى - لإنجاز مهمات نقدية وفكرية كبرى إذا ما أردنا البقاء. فنحن مطالبون بإيضاح آليات الوعي الفردي والوعي الجماعي النقدي أو الفكري، إذا كان هناك وعي نقدي جماعي.

نحن مطالبون بتحديد نقاط الاتفاق والاختلاف مع التراث النقدي العربي. نحن مطالبون بوضع أسس وضوابط نقدية حديثة، بالقياس إلى الوعي النقدي العالمي الحديث لدى الآخر.

إن وسيلة الناقد الحديث لتحقيق هذا الطموح، ممثلة في الترجمة،

لأنها تساعد على ملء الفراغ الذي يعاني منه العقل العربي، لأن الفراغ يعني انقطاعاً معرفياً، وإحلالاً مرجعياً ثانياً، وفي هذه الحالة، تبدأ المرجعية في إزاحة المعرفة والإحلال محلها، وهذه أكبر أزمة يواجهها العقل النقدي العربي.

إن الاطلاع على ثقافة «الآخر» يساعد على التحولات الجوهرية في الثقافة والرؤى النقدية ويضرب لنا عز الدين إسماعيل مثلاً تطبيقياً على ذلك حين عقد مقارنة –في مرحلة مبكرة جداً من حياته الفكرية والنقدية بالتحديد عام 1985م – بين قصيدة «الملك لك» لصلاح عبدالصبور، وقصيدة إليوت «الرجال الجوف» ليوضح تأثر صلاح عبدالصبور بإليوت، فيقول في مجلة «الهدف» الثقافية:

ومنذ البداية أحب أن أقرر أن النزعة الدرامية في الشعر الحديث، ليست قاصرة على شاعر واحد، فمنذ ما يقرب من ثمانية أعوام كان بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة في العراق يشقان هذا الطريق ويتبعهما آخرون في سوريا ولبنان وغيرهما من الاقطار العربية فإذا نحن خصصنا وقفتنا اليوم للشاعر المصري فلأنه صالح في مجال المقارنة التي نريد عقدها هنا بين شعرنا القديم وشعرنا الحديث من حيث النزعة الدرامية.

وقصيدة «الملك لك» تستعيد عنوانها هذا من قصيدة مشهورة للشعارات. إس إليوت هي قصيدة الرجال الجوف «*The Hollow Men*» وشعارنا – كما هو ظاهر – لم يستعر من العنوان وإنما استعار عبارة محورية في قصيدة «الرجال الجوف» هي *For Thine is The kingdom*، وهي عبارة تتكرر بعد مقطعين... وليس مجالنا هنا الحديث عن قصيدة إليوت، وإنما لزمت الإشارة إليها لبيان أن هذا الشاعر – إليوت – كان له أثر قوي ملحوظ في التحول الذي تم في شعرنا الحديث، حتى وقعت تلك النزعة الدرامية في نفوس شعرائنا موقعها ولقيت منهم استجابة لها فطوعوا لها شعرهم ما أمكنهم التطويع، والمقارنة على نطاق أوسع تكشف لنا عن تأثر قصيدة «الملك لك" بأكثر من العنوان وبأكثر من الفكرة الأساسية التي تتبلور في هذا العنوان فهناك أيضاً تأثر بالسياق في بعض الحالات وببعض العبارات التي وردت في قصيدة إليوت في مجال التفصيل والسرد. وفي هذه الإشارة السريعة، رد على ما قد يخطر للبعض من تساؤل عن السر في تحول شعرنا العربي من شعر غنائي إلى شعر درامي»[25].

إن مفهوم «التحول» قد شكل جزءاً كبيراً من تصور عز الدين إسماعيل في الاطلاع على ثقافة الآخر، وأن «التأثر» هو بداية «التحول» فصلاح عبدالصبور اقتبس ما شاء من أفكار تناهض المتعارف عليه - ثقافته - ثم ألبسه لباس التأمل الفكري مع الاجتهاد، حتى ربط بين تصوراته وتصورات «إليوت» فحدث التحول الجوهري في فكر الشاعر العربي.

المحور الثالث: الأسس المعرفية لممارسة الحداثة في معطياتها عند الناقد العربي

المعرفة، هي بحث عن الحقيقة، بحث عن النظرية، بحث عن اليقين، بحث عن الموضوعية. فالمعرفة - إذاً - هي بحث لإعادة صياغة الواقع بفكر مغاير، والإنسان - بطبيعة الحال - لا يسلم من الخطأ، فالخطأ صفة بشرية، وعلى الباحث أن يتأكد - دائماً - من أنه لم يخطئ، ورغبة الإنسان في البحث عن الحقيقة أو المعرفة تشير على محاولة الإنسان المستمرة لقهر الخطأ وكشف الزيف، وكل ما يؤدي إلى تدني النفس البشرية، ويؤدي إلى إنارة الطريق أمام النفس البشرية وسموها وتعاليها.

والعلاقة بين الناقد والمعرفة، علاقة متداخلة، والبحث، هو النقطة التي يلتقي عندها الناقد مع المعرفة، التي هي نتاج حقيقي للوعي، إنها تؤسس لنفسها من خلال فعل البرهنة على الفرضيات المطروحة، ويلجأ الناقد - في أثناء الفعل المعرفي - إلى استنباط كل ما هو مجهول، تمهيداً لإبرازه ومساءلته ومناقشته بهدف إزاحته من هذا العالم المجهول إلى عالم المعرفة، ووعي الناقد يتمثل - في أبرز مظاهره - في المغامرة ورصد حركة المجهول والبحث عن الكينونة من خلال اعتناق المعرفة.

والناقد العربي، حين يتوخى غمار مساءلة المعارف، يربط بين الصياغات والتعاليم والمبادئ التي رسخها التراث، وبين محاور الفكر العالمي الراهن وفرضياته، وربما أجبر الناقد العربي الحديث على ذلك، حينما أسقطت فترة الحكم العثماني والمملوكي من ذاكرته معظم أشكال المعرفة

الحقيقية، تلك الحقبة التي تمثل انتكاسة فكرية وخراباً معرفياً للعقل العربي، فبدأ العقل العربي في إعادة صياغة معارفه. ولعل أبرز تلك المحاولات محاولة طه حسين التي انطلقت - في فلسفتها - من مرحلة الشك الشمولية لبلوغ المعرفة. وشك طه حسين ينطوي على دلالات فلسفية عميقة -إذا ما حاولنا تأويل تجربته فلسفيا - فشك طه حسين في التراث العربي يعني - ضمنياً - أن المعرفة تؤول إلى ذلك «الآخر» الغربي، وهكذا استمرت محاولة طه حسين كمنهج لبلوغ المعرفة، وكان رد الفعل عند الناقد العربي - الذي استيقظ من سباته فجأة، ثورياً، سلبياً -في معظمه- تجاه هذه القضية، حيث ارتمى العقل العربي في أحضان خديعة المرجعية العربية من ناحية، والجدل العقيم حول فكر طه حسين من أجل إثبات حقيقة واحدة، هي رفض معظم أفكار طه حسين شكلاً وموضوعاً، وزرع بذرة نقد الأنياب والأظافر في عقل الناقد العربي الحديث، حتى أصيب بمرض «حمى الرد على طه حسين».

على هذا الأساس ارتد النقد العربي في مطلع القرن العشرين على التراث النقدي العربي ورفض ثقافة «الآخر» ممثلة في فكر طه حسين دون أن يدري، وارتمى الناقد العربي الحديث في أحضان الذاتية والنرجسية وأصبح عقله أسيراً لهذا الفكر الثابت الذي يعمل بآلية ضدية، يكون الناقد فيها ضد نفسه.

كانت تلك روح النقد في بداية القرن العشرين، ولم يكن مناخ التيار النقدي الغربي المعاصر بعيداً عن بعض النقاد مثل المازني، وأمين الخولي، والعقاد، حيث ارتدوا - أيضاً - إلى التراث، ولكن كان الارتداد بهدف عودة الثقة المفقودة إلى العقل العربي، بفكر مغاير يتخطى حواجز المصادفة والانفعال والتوتر، بفكر يساعد على تحقيق المعرفة الحقيقية فأسسوا لحركة نقدية عربية جديدة، تهدف على إعادة صياغة الفكر النقدي العربي من خلال عملية تداخل واضحة بين التراث العربي، والفكر النقدي العالمي، وكان

عز الدين إسماعيل أحد هؤلاء الذين أخذوا على عاتقهم هذه الحركة، حيث يقول:

«الفترة التي نجتازها الآن من حياتنا الأدبية والعلمية فترة حرجة، ولكنها رغم ذلك - أو سبب ذلك - غاية في الخصوبة والوعي بالمشكلات الكبرى، فنحن الآن في فترة تتصارع فيها القوى المختلفة، فينتج عن صراعها ذلك القلق الخصب. وتتركز هذه القوى في الصراع بين القديم والجديد، وبين الشرق والغرب وفي هذا الصراع تبذل المحاولات الكثيرة من الطرفين، تلك المحاولات التي لم تبدأ بالأمس القريب، بل ارتبط ظهورها بمطلع القرن العشرين. ففي هذه الفترة حقق كثير من كتب الأدب القديمة، كما درس هذا الأدب دراسات تاريخية ونقدية. ولكن هذه الدراسات كانت توازيها دراسات أخرى أكثر وعياً وطرافة، هي تلك التي استمدت الأصول والمبادئ من الآداب الأوروبية وراحت تنتظر من خلالها إلى ذلك التراث الأدبي»[26].

لقد حاول الناقد العربي الحديث طرح مشروع طموح لتأسيس نقد عربي ذي خصوصية، فتمثل - عن وعي - نموذج - النقد الغربي، بهدف إنارة الطريق، فتطور نموذج التحليل الأدبي على غرار النموذج الغربي، انطلاقاً من هذه المعطيات - المعترض عليها أحياناً - وإعادة تقييم النموذج النقدي العربي، الذي كان ينظر إلى القصيدة كوحدات مستقلة مفككة.

إن هذه المقولة تهدف على قلب تلك المنهجية التي تنطلق من التاريخ والمعتقد الجامد وغيرها لتفسير النص الشعري، نحن نعلم علم اليقين، كيف أن الغربيين أنفسهم قد أجبروا على إعادة النظر في صياغة أفكارهم النقدية بسبب الدور المتعاظم للعلوم الإنسانية - من خارج الأدب - وطروحاتها التي أفاد منها النقد الغربي.

إن طراز حضور «الآخر» عند الناقد العربي، أمر ضروري - كما أشار عز الدين إسماعيل في فقرته السابقة - وهذا الحضور ليس ثابتاً بل متغيراً بتغيير المدارس والاتجاهات المعاصرة، هذا الحضور المتغير أوجد «قلقاً خصباً»

- بتعبير عز الدين إسماعيل - انعكس بالإيجاب على عقل الناقد العربي وهذا الاتجاه يؤكد على أن الناقد العربي يحبذ هذا التفاعل بين التراث النقدي العربي والنقدي الغربي لأن هذا الشعار فعال لدى ناشدي المعرفة الحقيقية، لأن الفصل بين التراث العربي والنقد الغربي يعبر عن العجز وعدم التفكير، ولكن من الضروري الانتباه إلى الفرق بين طرق فهم التراث وأساليبه ومستوياته من جهة والطروحات النقدية التي فرضها العقل الغربي على النقد العالمي حتى لا تطمس الهوية العربية من جهة أخرى لأن «الآخر» ليس هدفاً في حد ذاته، لكنه وسيلة من وسائل المعرفة التي تضمن لنا نقد الآخرين.

لذا ينبغي التمسك بالفرضيات الضمنية المشتركة بين التراث النقدي العربي والنقد الغربي الحديث، وهذا التمييز يحيل إلى نظرة فاحصة ينظر بها «الآخر» إلينا وإلى أحكامه والتحولات التي طرأت علية، لأنه في اللحظة التي تطلب فيها "الأنا" من «الآخر» الاعتراف بها، يطلب «الآخر» من «الأنا» الاعتراف به أيضاً، ولن تتحقق هذه المعادلة إلا عن طريق تداخل الثقافتين وتمثل كل ثقافة للثقافات الأخرى المغايرة.

الفكر الليبرالي النقدي العربي، والازدواجية المعرفية:

المكونات الأساسية للكتابة النقدية عند عز الدين إسماعيل تتمثل في الصراع بين ممارسات الفكر النقدي العالمي والفكر الليبرالي النقدي العربي داخل وعي عز الدين إسماعيل، فهو تتلمذ في مرحلة مهمة من مراحل حياته - على يد طه حسين[27] صاحب المشروع الثقافي التنويري العربي الذي يهدف فيه إلى إيجاد صلة مزدوجة بين التراث والمعاصرة.

فطه حسين نظر إلى الأدب الجاهلي بنظرة معرفية مغايرة تحمل - ضمنياً - فكراً ليبرالياً عربياً إلى جانب معرفة حداثة مغايرة، تلك النظرة التي يبدو أنها أثرت في فكر عز الدين إسماعيل، بل وكانت محوراً مهماً من

محاور تفكير عز الدين نفسه، ويشير إلى هذا مجموعة الاعتبارات التي بلورت فكر عز الدين إسماعيل:

- الاعتبار الأول: يتصل بالدعوة إلى ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص، فلا نحمله وكذلك لا نحمل عليه، ما لا يطيق. أن نتمثله من حيث هو كيان مستقبل يربطنا به وشائج تاريخية.
- الاعتبار الثاني: يتصل بإعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية، لا لتجريحه أو الانتصار له كما سبق أن حدث، ولكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية.
- الاعتبار الثالث: يتصل بطريقة توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث لا عن طريق الردة إلى الماضي كلية، ولا عن طريق الاجتهاد في عجله مسايراً لتصورات العصر، ولكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية..
- الاعتبار الرابع: يتصل بضرورة إيجاد نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي، والفروع الناهضة على سطح الحاضر[28].

تلك النظرة الإيجابية للتراث - والتي تنطلق فلسفتها من المعرفة المزدوجة التي تجمع بين الفكر الليبرالي وبين الفكر الحداثي - تشير إلى فكر نموذجي يعرف كيف يستوعب الأفكار، ويقيم علاقات إيجابية بين المتناقضات، وكيف يتبنى مفاهيم نظرية، ثم يطبقها بعد تمثلها، ومزاوجتها بفكر مغاير، مما يؤدي إلى فكر جديد يبعث الأمل في صياغة نظرية نقدية عربية جديدة

ومنطلقات هذا الفكر، تبدأ من المعرفة المزدوجة - الوعي بالأنا ومعرفة الآخر- حيث تساعد الناقد على الانتقال من طور التقديس للتراث إلى طور المعرفة الحقيقية والوعي بالذات.

إن تبني عز الدين إسماعيل لهذا المفهوم، في هذا المنعطف التاريخي الصعب، في تاريخ الفكر النقدي العربي، يقر بفكرة الشك في مثالية الوضع النقدي العربي السائد في هذه الفترة، وهو بذلك يؤسس - بهذا الطرح - لأنموذج العمل النقدي الذي يعتمد على الربط بين الأفكار المغايرة -الفكر

الليبرالي والفكر الحداثي - عن طريق الجدل والحوار من قبل جيل من النقاد واثق في هويته، ومدرك لإمكاناته، ولعل هذا كان كافياً - من وجهة نظر عز الدين إسماعيل نفسه - لانصرافه عن تحقيق التراث، الأمر الذي قد يعكس - في ظاهره - بعد عز الدين عن التراث.

الاتجاهات النقدية الحديثة وممارستها عند الناقد العربي:

لا شك في أن هناك مجموعة من المدارس والاتجاهات النقدية الغربية المعاصرة، قد فرضت نفسها على الفكر العربي المعاصر، وظهر لها خصوم وأنصار، وكان الناقد العربي فعالاً في اهتماماته بهذه الاتجاهات، حيث أسس عز الدين إسماعيل مجلة «فصول» المتخصصة في النقد الادبي عام 1980م وظل يرأس تحريرها حتى عام 1991م، حيث فتحت هذه المجلة أبوابها أمام المفكرين العرب ليسهموا بأفكارهم وترجماتهم المتميزة عن هذه الاتجاهات لبث حركة النشاط في العقل العربي، ومازال تمارس دورها الفعال حتى الآن.

كما أسس مجلة «إبداع» في عام 1983م، ومجلة «عالم الكتاب» في عام 1958م، ثم مجلة «القاهرة» عام 1985م، ولعل من أبرز الجهود الثقافية التي أثرت الحياة النقدية العربية بحق، تأسيسه للجمعية المصرية للنقد الأدبي عام 1987م، وحتى الآن ماتزال تمارس نشاطها الثقافي التنويري مساء كل أحد من كل أسبوع، هذا بالإضافة إلى رئاسته لمؤتمر «النقد الأدبي في منعطف القرن» والذي عقد المؤتمر دورته الثانية في نوفمبر2000م تحت عنوان «النقد الأدبي على مشارف القرن الحادي والعشرين».

لا أهدف من وراء هذا المحور أن أستعرض المنشأ التاريخي لمختلف الاتجاهات النقدية العالمية التي سيطرت على الفكر الحديث، لأن عملاً كهذا أنجز فيه كتب ومقالات متعددة سابقة، ولكن هذا المحور سوف يركز على مدى استيعاب العقل العربي لهذه الاتجاهات، وكيف أثرت - إيجاباً أو سلباً -

على نزعته النقدية، وما التحولات التي طرأت على الناقد العربي بعد معرفته بهذه الاتجاهات.

بداية يجب أن نأخذ في الحسبان، أن العقل النقدي العربي مضطر - لاسيما في الآونة الأخيرة - إلى الخضوع أمام الحاجات المعرفية التي تطرحها هذه الاتجاهات، من أجل تطوير نظامه الفكري الحالي وخلع الشرعية عليه.

يقول عز الدين إسماعيل:

أظن أننا في السبعينات كنا بحاجة إلى مواجهة اهتزازات أشياء كثيرة، كانت تبدو مستقرة ومفهومه طوال الستينات، إلى أن حدث ما حدث، فاكتشافنا أننا بنينا قصوراً من رمال، وكان لابد من محاولة جديدة للفهم، وأصبح الجانب المعرفي ضرورة لا مفر منها.

ومن هنا كان طموح تأصيل شيء له رصانته العلمية، هذه العلمية، هي التي رسمت أمام الذهن العربي صورة للممكن الآخر الذي يجاوز به الإنسان مرحلة الاقتناع بما هو متوارث إلى امتحان الأشياء بالدخول في صميم بنيتها[29].

لذا يصبح من الملح والضروري أن نبدأ بتحديد الأطر المعرفية الحديثة، ومدى وعي النقد العربي بفهمها وتمثلها، وقبل أن نخوض في تفصيل هذه النقطة، أطرح التساؤلين الآتيين:

- هل كانت هناك خطة عربية واضحة للاطلاع على ثقافة الآخر، بهدف تأسيس مشروع نقدي عربي يعكس هوية النقد العربي؟ أم أنها كانت محولات فردية يسهل على الناقد فيها الانزلاق إلى هاوية التبعية الثقافية؟
- هل من الممكن استكشاف نوع من التجاذب أو التنافر بين مستويات التفكير النقدي العالمي، ومستويات التفكير النقدي العربي القديم والمعاصر معاً؟

إن أول صعوبة تواجهنا هي مسألة المصطلحات المستخدمة من قبل

المفكرين أصحاب الاتجاهات السابقة وكيفية نقلها إلى اللغة العربية، لقد قيل الكثير والكثير عن البنيوية، وما بعدها، والألسنية، والتفكيكية، والحداثة وما بعدها، والاستعمارية وما بعدها، حتى يشعر القارئ للمصطلحات المستخدمة في هذه الاتجاهات بالعجز والجهل مما قد يعوقه عن اللحاق بركب هذه الدراسات الحديثة، لأنه كان يلزمنا أن نمتلك معياراً معرفياً نكشف به عن معاني هذه المصطلحات في لغتها الأصلية وعند مفكريها.

أعتقد أننا كنا بحاجة إلى الكشف عن المنشأ الإيديولوجي لهذه المصطلحات، لأنها نشأت نتيجة صراع فكري بين إيديولوجيات متماثلة ومتناقضة، وبين معارف مختلفة، ولكننا - للأسف - توقفنا عند حد الجدل حول تعريبها أو إيجاد مرادفات لها في اللغة العربية، كما توقف معناها عند المعنى الفردي الذي فهمه الناقل، حتى إذا جاء ناقل آخر اختلف المعنى، والتبس -تبعاً لذلك- معنى المصطلح عند القارئ، ربما تعود هذه الإشكالية إلى استبداد الناقد العربي في معظم آرائه النقدية، الأمر الذي جعل الناقد العربي - في معظم مراحله - مستقبلاً، أي لا علاقة له إلا بذاته، لأن الناقد العربي - في معظم منطلقاته النقدية - كان يتسلح بأدوات ومناهج شكلية وقوية وعرقية في التعامل مع النصوص الأدبية.

يقول عز الدين إسماعيل:

«فكرة في رأس كاتب يعبر عنها بشكل مختلف وملتو عمداً، وقارئ لا يريد أن يعترف أنه يفهم، فيقر شيئاً ثالثاً، ثم يعود هو الآخر فيحاول أن يكتب هذا الشيء الثالث بلغة غير مؤدية، فيفهم قارئ جديد شيئاً رابعاً، تصور هذه الدائرة الجهنمية، كل يذهب في اتجاه وندعي أننا نتفاهم ويفهم بعضنا بعضاً[30]».

ليس علينا هنا أن نناقش أسباب الالتباس المصطلحي الذي يعاني منه العقل العربي[31] ذلك أن الشيء المهم بالنسبة إلينا هو أن الأسس المعرفية الحداثية عند الناقد العربي الحديث تقدم تبريراً لشرعية تفكيره الراهن، والتراث النقدي العربي القديم يمثل العنصر الإيجابي في الثقافة المحلية

العربية، حيث يدمجها العقل العربي في إطاره الخاص، ومن ثم فقد نجح العقل العربي الحديث في السيطرة على تاريخه الثقافي المحلي، وتوارت من امامه فكرة الصراع الدائم والمستمر بين التراث/الحداثة، الأصالة/ المعاصرة، القديم/ الجديد، هذا الصراع الذي يظهر اليوم توتراً بين مكانة القيم والتقاليد التراثية والمستبطة والمتأصلة في وعي الناقد العربي، وبين مغريات الأفكار النقدية الجديدة الوافدة.

ولعل هذا ما دفع عز الدين إسماعيل إلى القول:

لا تقديس للتراث، ولا انكسار أمام الوافد، للحقيقة أكثر من طريق... ولهذا أجرب كل المناهج[32].

هذه المقولة تنير الطريق أمام الناقد الحديث لممارسة الحداثة بفاعلية، فنحن بحاجة إلى مغامرة التجربة والتعرف على المناهج المختلفة، نحن بحاجة اليوم إلى ذاكرة جماعية واعية ومرنة تستوعب المناخ الثقافي والنقدي السائد الآن أكثر من أي وقت مضى، لأن:

«التحول عن الواقع العربي كان ضرورياً. أنت في أواخر التسعينات ولا يمكن أن تمارس لغتك وتفكيرك ومنطقك وأساليب تعاملك مع الأدب والشعر والنقد نفسه كما كانت تمارس في الأربعينات، أو قبل الأربعينات، محال أن يظل الإنسان في هذه التسويات متجمداً عند معطيات حقبة مضت عليها عدة عقود من الزمن.

لماذا؟ لأن الذي يحدث أن التكرارية فرضت نفسها بالضرورة، الناس يسيرون كأنهم في موقعهم يدورون فيه، هذا معناه أنهم يتراجعون.

إذا كنت واقفاً في موضعك، فأنت لست في نفس موضعك، ولكنك تتراجع بقدر ما يتحرك العالم إلى الأمام... هذا شيء مزعج، فكان لابد من المغايرة والمغامرة بأي ثمن. كان لابد من قفزة سريعة وإعادة رسم الخريطة الفكرية والنقدية والإبداعية مرة أخرى، وليكن في ذلك بعض الأخطاء، ومع الزمن كل هذا من الممكن أن يعدل ويتطور، وعلى الاقل يخلق مناخاً أكثر حركية وأكثر إقناعاً[33].

إن جميع الأفكار التي بلورها عز الدين إسماعيل في فقرته السابقة ينبغي أن ننظر إليها تحت فكرة النشاط الإيديولوجي في الفكر العربي المعاصر، لاسيما تلك الافكار التي تتعلق بالمعاني الفلسفية التي تتضمنها مصطلحات «المغايرة - المغامرة - التحول» وطرحها في هذا السياق، حيث نجد فيها النموذج المثالي المحرك للفكر العربي، كما نجد فيها عمقاً.

وهذا يشير إلى اعتراف الناقد الحديث بها، وأنها دخلت في دائرة اهتمامه، والتأمل فيها يؤدي إلى الوعي بالذات، وإعادة اكتشاف الأنا، لأن هذه المصطلحات تعلي من شأن الشمولية، وفي المقابل، نجد رفض الناقد الحديث لكل أشكال «الجمود، التكرار، التراجع»، ودخولها دائرة «المهمَل» أو المسكوت عنه، لأنها تؤدي إلى ما حاولت مصطلحات «المغايرة/ المغامرة/ التحول» طمسه وإخفاؤه.

من هنا نفهم رفض الناقد العربي الحديث لتلك المصطلحات التي تقف بالعقل عند الحدود المرجعية الثابتة، لأنها تمثل عائقاً أمام المعرفة الحديثة، ولم تكن ترضي طموح الناقد الحديث، ولم تكن تلبي حاجاته الفكرية، لذا فرض الناقد العربي الحديث هذه المصطلحات كبديل معرفي عن المصطلحات القديمة، وكان لابد من هذه المجابهة بين الرؤية العربية الكلاسيكية، والرؤية الحداثية الوافدة، أي بين ثقافتين مختلفتين في الوعي والمعرفة، بين ثقافة ذاتية تركن دائماً إلى الثبات والنمطية، وثقافة متنامية جدلية متطلعة لاكتشاف آفاق جديدة من المعرفة.

هذا التضاد الحاد في وعي الناقد العربي بين المعرفة الحداثية الجديدة، والأيديولوجيا القديمة، يوضح لنا حاجة الناقد العربي لإيجاد نمط جديد من التفكير يتجاوز التحديات الشكلية الجدلية المترسبة في العقل العربي، لذا نجد أن العقل العربي ينزع إلى العمل في اتجاه «الآخر» كوسيلة للمعرفة بصفته مرحلة حاسمة وخطوة أساسية في اتجاه تحرير العقل

العربي، من كل أشكال الوعي الخاطئ ولكن المشكلة الأساسية التي يجب على العقل العربي التخلص منها هي مشكلة «الالتباس المصطلحي» لأن الأزمة الحقيقية التي يواجهها العقل العربي في هذه المرحلة الحاسمة، هي أزمة «مصطلحات» لأن المصطلح الغربي المنقول، يحمل فكراً مغايراً لفكر الناقد العربي المتوتر الحذر.

خاتمة:

يهدف هذا البحث إلى شق طريق وعر في عقل الناقد العربي الحديث، والتعرف على ممارسته النقدية، ورصد تحولاته الفكرية، والتعرف على الأسس المعرفية التي ينطلق منها حيث ممارسته النقدية الراهنة، عبر سؤال مهم، هل استطاع النقد العربي الحديث أن يتجاوز حدوده المعرفية العرقية وهيمنتها؟

لقد أكد الناقد العربي الحديث أن إحدى مهامه النقدية إزاء هذا «القلق الخصب» - بتعبير عز الدين إسماعيل - يكمن في وعي أوسع للعلاقة بين «الأنا» و«الآخر» أو بين «التراث» و«الحداثة» من أجل السيطرة على هذا الوافد المنذر دائماً بالخطر.

من الواضح أن الناقد العربي الحديث تجاوز حدوده المعرفية العرقية من خلال مساءلاته التي يمارس من خلالها تفعيل حركة الانزياح بخرق القوانين الشكلية السائدة، وتعديه باعتناق معارف تؤسس لأبنية خطابية نقدية جديدة، تنفي الخوف من الآخر وإنجازاته المعرفية، وتنهض على إيديولوجيا إعادة تحديد الهوية العربية من خلال التفاعل مع الآخر، لأن فلسفة الناقد العربي ممثلة في الخطاب النقدي لعز الدين إسماعيل تفترض وجود الذات النقدية العربية كمركز إيديولوجي يستوعب الافكار المختلفة من خلال علاقة متنامية تتحول فيها «الأنا» إلى فعل حضاري و«الآخر» إلى عامل

مؤسس للأنا العربية ولكن على نحو داخلي، لأن «الأنا» الفاعلة تمارس فاعليتها وتأثيرها بالانتشار، لا بالمحافظة، لأن المحافظة تعني المزيد من العزلة والهامشية ومما ساعد الناقد العربي الحديث تلك المعرفة المزدوجة التي تجمع بين الفكر الليبرالي والفكر الحداثي، حيث تشير هذه المعرفة إلى فكر نموذجي يعرف كيف يتبنى مفاهيم نظرية ثم يطبقها بعد تمثلها ويزاوج بينها وبين الفكر المغاير، على نحو يؤدي إلى فكر جديد يبعث على الأمل في صياغة نظرية نقدية عربية جديدة.

يبقى أخيراً أن النقد العربي بحاجة إلى طروحات نقدية أخرى جادة تهتم بمراجعة الثوابت وتغيير المنطلقات على نحو يتجاوز التساؤلات المطروحة في الدراسة الراهنة، حتى نستطيع مغادرة هامشيتنا، وسلوكنا التبريري الدائم.

رهاني النقدي الأخير أن نمارس فاعليتنا النقدية العربية من خلال إقامة علاقة مع الآخر حرة وفعالة ودون حساسيات على نحو يساعدنا على تغيير أفكارنا، وتحويل علاقتنا مع الأشياء إلى علاقة «الاستيعاب والفهم» بدلاً من علاقة «القبول والرفض». هنا فقط يكون الاشتغال بالأفكار لإنتاج أفكار جديدة لها القدرة على فعل الخرق الثقافي.

الهوامش والإحالات

1) راجع أحمد أمين، ضحى الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1999م) الجزء الثالث ص 198، 199، 201، ويؤكد على ذلك في ص 203 فيقول: المتوكل أمر الناس بالتسليم والتقليد. فهذه هي طبائع العلماء من عهد المتوكل، تسليم بالقضاء والقدر، والتسليم بما كان وما يكون، وتقليد للسابقين، وتقليد في الفتاوى والآراء، ومن ثم تكاد تكون الكتب المؤلفة في الحديث والفقه والتفسير، بل والنحو واللغة من عهد المتوكل صورة واحدة، إن اختلف في شيء فاختلاف في الإطناب والإيجاز والبسط والاختصار. أما الترتيب فواحد، وأما الأمثلة فواحدة، وأما العبارة الغامضة في الكتاب الأول فغامضة في الكتاب الأخير، كلها خضعت لأمر المتوكل بالتسليم والتقليد، وانعدمت فيها كلها الشخصية، لأن الشخصية عدوة التسليم والتقليد.

ولو بقى الاعتزال لتلون المسلمون بلون آخر أجمل من لونهم الذي تلونوا به.

- وراجع محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية (بيروت - لبنان)، الطبعة السابعة (1998م)، ص 118-117، 341.

- وراجع أيضاً، جابر عصفور، قراءة محدثة في ناقد قديم، فصول، المجلد السادس، العدد الأول، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر (1985م) ص 101.

2) لعل أشهر مثال يمكن تقديمه على هذه الحالة، النص المعروف لابن قتيبة عن نظام القصيدة العربية القديمة الذي لقي جدلاً واسعاً عند النقاد العرب المحدثين، والجزء الشاهد هنا هو «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، أو يرحل على حمار، أو بغل، ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا عن الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب والجواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي» راجع ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، الطبعة الثالثة (1977م) ص 82، 83.

وينطبق المثال نفسه على قول القاضي الجرجاني «والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدل والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متفنناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً».

راجع القاضي علي ابن عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق

وشرح محمد إبراهيم أبو الفضل، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي (د-ت) ص 100.

3) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل (بيروت - لبنان) الطبعة الخامسة (1981م) الجزء الثانيص 114-115.

4) عز الدين إسماعيل، موازين النقد، مجلة ثقافية، العدد (450)، الأثنين (4 من رجب سنة 1368، 5-2 مايو سنة 1949) السنة الحادية عشرة ص 25.

5) السابق ص 26.

6) محمد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ترجمة/ هاشم صالح. المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية (1996م) راجع الفصل الأول.

7) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر (القاهرة) (1967م) ص 161.

8) السابق ص 163، 164.

9) عز الدين إسماعيل، أما قبل، فصول، المجلد الثامن، العددان (1-2) مايو (1986م) ص 4.

10) السابق ص 4.

11) عز الدين إسماعيل، أما قبل، فصول، المجلد السادس، العدد الثاني يناير/ فبراير/ مارس (1986م) ص 4.

12) هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية (بيروت - لبنان) الطبعة الثانية أيار/ مايو (1999م) ص 14.

13) السابق ص 17.

14) راجع المقدمة النقدية لعز الدين إسماعيل، التي قدم بها ترجمته لكتاب «ديانا مكدونيل» (مقدمة في نظريات الخطاب). المكتبة الأكاديمية (القاهرة) الطبعة الأولى (2001) ص 44.

15) راجع المقدمة النقدية لعز الدين إسماعيل التي قدم بها ترجمة لكتاب «روبرت هولب» (نظرية التلقي)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد (1415/3/1) (97هـ 1998/84م) ص 29.

16) راجع أخبار الأدب، جريدة أسبوعية تصدر عن دار أخبار اليوم بالقاهرة، العدد

(301) الأحد، 2 محرم (1420هـ) الموافق 18 إبريل (1999م) ص 10. حيث خصصت الجريدة محوراً خاصاً تحت عنوان: [عز الدين إسماعيل، صانع الأفكار والمؤسسات] وذلك بمناسبة بلوغة سن السبعين.

17) Harold Bloom, The Anxiety of Influence (New York; Oxford Up, 1973), p. 30, 31.

18) يحي بن الوليد، أزمة المثقف في الخطاب النقدي المغربي، فكر ونقد دورية، شهرية، (الرباط - المغرب) العدد (6) فبراير (1998) ص 19.

19) المقدمة النقدية لعز الدين إسماعيل، التي قدم بها ترجمة لكتاب (نظرية التلقي) ص 29.

20) جابر عصفور، مغايرة الاستقبال، الحياة، (جريدة يومية تصدر عن شركة الحياة الدولية للنشر) العدد (13339) الأربعاء 15 سبتمبر (1999م) ص 19.

وراجع أيضاً، مقدمة جابر عصفور التي قدم بها ترجمة ماهر شفيق فريد «المختار من نقد. ت. س. إليوت» المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة (2000م) ص 16.

21) عز الدين إسماعيل، معالم، الهدف، مجلة شهرية ثقافية تصدر عن إدارة التعبئة، مايو (1958م) ص 71.

22) عز الدين إسماعيل، أما قبل، فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث، إبريل/ يونيه (1983) ص 4.

23) عز الدين إسماعيل، نظرية التلقي، ص 26.

24) حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، العدد (30)، يونية (1996) ص 144.

25) عز الدين إسماعيل، دراسة تطبيقية للمنصر الدرامي في الشعر العربي، الهدف، مجلة شهرية، تصدر عن إدارة التعبئة، أكتوبر (تشرين الأول) (1958) ص 60.

26) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الشئون الثقافية العامة (آفاق عربية) (بغداد - العراق)، الطبعة الثالثة (1986) ص 2.

وراجع أيضاً، عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 6 حيث يقول «وفي نهضتنا الأدبية الحديثة بدأ التطور الحقيقي للنظر في تلك العلاقة وتحديد معالمها تحديداً علمياً. وقد ساعد على ذلك اتجاه التفكير الحديث نفسه، أعني الاتجاه

العلمي، فإلى أوائل القرن العشرين ظل التفكير في قضايا الأدب تفكيراً أدبياً، أعني أنه كان، تفكيراً انفعالياً أكثر منه علمياً، وإلى الدكتور طه حسين يعزى الفضل في لفت الدارسين إلى المنهج العلمي في دراسة الأدب وقضاياه، وقد ساعدت روافد الثقافة العلمية الغربية على تعزيز هذا الاتجاه».

27) راجع، محمد عبد المطلب، عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1991) ص 12، 13. حيث يقول «اتجه عز الدين إسماعيل منذ مرحلة التعليم الثانوي إلى تحصيل المعرفة من رافديها الأساسيين: القديم والجديد، وفي هذه المرحلة المبكرة شده أولاً اتجاه المحافظين فأقبل على كتابات صادق الرافعي، التي تميزت بالعمق والتحليل، وإحكام العبارة، واستبطانه لذاته وذات من يتحدث عنه، وفضله على المنفلوطي، الذي فتن به كثير من الشباب فجذبه إلى لون من الأداء التعبيري الذي ينتمي في جملته إلى التراث، وقد ظل عز الدين إسماعيل وفياً لهذه الروافد الأولى التي أثرت في توجيهاته الثقافية عندما اتسعت لتستوعب القديم والجديد على صعيد واحد».

وفي نهاية المرحلة الثانوية حدث تحول آخر في توجهه الثقافي، حيث بدأت صلته بالعقاد في كتابه «الله» إذ كان بمثابة دعوى للتأمل بمنهج عقلي خالص يتعامل مع اللغة تعاملاً يختلف كثيراً عن لغة الرافعي... والتحول إلى العقاد صاحبه توسع في التعامل مع الزملاء والأصدقاء العقاديين آن ذاك أمثال: عبد الفتاح الديدي، سعد أبوالسعود، ومحمد خليفة التونسي، وغيرهم.

وقد استمرت العلاقة مع العقاد، وازداد الارتباط به، بفعل كتاباته العميقة التي وجدت صدى أعمق عند عز الدين إسماعيل، على أنه لم يلفته من العقاد إلا جانبه النثري، أو بمعنى آخر جانبه كاتباً، في حين ظل العقاد الشاعر في الظل لم تتحرك له مشاعره، أو يتقبله عقله، بل على العكس، إذ نراه يتجه شعرياً إلى أحمد شوقي برغم أنه كان يمثل فنياً الطرف المقابل للعقاد في الشكل والمضمون.

وقد جاء الالتقاء بتيمور والحكيم تالياً للعقاد، وبرغم أن التوجه إليهما جاء بعد العقاد، فقد ظل الارتباط بالأخير أقوى، وإن كان هذا لا يمنع من وجود تأثيرات فكرية وفنية بالغة في الأولين، وخاصة ذلك النمط المتميز لهما في «نداء المجهول» لتيمور و «أهل الكهف» للحكيم على سبيل الذكر.

وجاء طه حسين تالياً لهما، إذ تأخر الالتقاء به إلى مرحلة الجامعة. لكن هذا التأخير هنا كان عاملاً مساعداً في استيعاب فكره وهضمه، وخاصة فيما يتصل برؤيته الحضارية والثقافية التي تشكلت بفعل انفتاحه على ثقافة الغرب، واستيعابه

لعناصرها الأساسية، أو لنقل استيعابه للعوامل في حضارة الغرب الحديث، سواء اتصل بالبنى الفكرية أو بالقوالب التعبيرية، أو المناهج البحثية.

28) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص 28.

29) راجع، أخبار الأدب، العدد (301) ص 10.

30) راجع، أخبار الأدب، العدد (301) ص 10.

31) راجع، عبدالسلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع، (تونس) (د - ت).

32) راجع، أخبار الأدب، العدد (301) ص 10.

33) راجع، أخبار الأدب، العدد (301) ص 11.



الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل

عصام شرتح

المصطلح:

يقابل مفهوم الانزياح «lecart» (باعتباره مصطلحاً فرنسياً أساساً) مجموع مصطلحات أخرى، مثل الانحراف: (Diviation)، والمنافرة (Impertinance)، والغرابة: (Letrangite).. إلخ. وهو ما يطلق عليه الباحث «جان مولينو» (عائلة الانزياح)[1]. في كتابه «مدخل إلى تحليل الشعر»، حيث ناقش فيه قضايا الانزياح، انطلاقاً من رصده لمستويي: الاستبدال والتركيب داخل اللغة المنزاحة (الشعرية).. ويقدم في هذا الصدد مثالين للدراسة والتحليل؛ *أولهما* - يتعلق بوصف القمر على سبيل المجاز (نجم الليالي L,astre de muit) أما *الثاني* - فيرتبط بعبارة «رجل غاضب مستفهم على النحو التالي: (لا، لكن، ماذا نعتقد؟ Non, mais,Quest-ce-que,tu crois?) حيث يتم تضعيف الاستفهامات المتابعة ضمن الكلام المستفهم به، مما يحدث مجموعة من التغييرات على مستوى التركيب، بعدها يخلص الباحث إلى التمييز بين مستويين من الانزياح: *أولهما* - الانزياح البلاغي: ويتضمن أنواعاً شتى من الحذف (Leseffacements)، تتوزع بدورها إلى قسمين: يصطلح على تسمية القسم الأول منها بصور البناء، عن طريق التضمين، وأخرى تتم على طريق الاستبدال. أما *المستوى الثاني* من الانزياح فيسمه الباحث بالانزياح الإنشائي، ويتضمن هو الآخر بدوره صوراً شتى، وهو ما يعرف بـ «الجوازات الشعرية»، يحددها كالآتي:

أ - إضافة عنصر جديد إلى التركيب (Adjectio).

ب - حذف عنصر من التركيب (Detractio).

ج - قلب نظام العناصر داخل التركيب (Transmutatio)[2].

د - التأليف بين جزءين، الأول والثاني (أي الإضافة والحذف) (Immutatio) والانزياح بتعريفه البسيط (خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤية ولغة، وصياغة وتركيباً)[3].
وللانزياح الاستعاري دور كبير في جمالية الصورة الشعرية، يقول (بيير رفيردي) «الصورة إبداع خالص للروح... وكلما كانت علاقة الواقعين المتقاربين بعيدة وصحيحة، صارت الصورة أمتن، وامتلكت قوة حركية، وواقعًا شعريا»[4].

واللغة في انزياحاتها تجمع بين الإيحاء والحلم والرؤيا، لذلك يصعب تفسيرها، وتتعدد القراءات التي تتناولها. والانزياح مفهوم واسع جداً، لن ندخل في تشعباته اللغوية والاصطلاحية، وإنما نحاول الاقتراب من معيارية له تقرب لنا درجاته في استخدامات الشاعر بدوي الجبل.

يذهب الدكتور خليل موسى في كتابه (الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر) إلى «أن الانزياح يؤدي إلى غموض الرسالة، وإضعاف بنيتها، وهذا يعني أنه كلما عمد الشاعر إلى تعميق الانزياح ازداد انفصاله عن الجمهور»[5] ثم سرعان ما يستدرك ذلك بقوله: «لكن الانزياح ليس هدفاً في ذاته، وإلا تحول النص إلى عبث لغوي، وفوضى في الرسالة ذاتها، وإنما هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر، ووظيفته خلق الإيحاء»[6]. وهكذا يظهر الدكتور خليل موسى تحفظه على تعميق الانزياح، لأنه قد يؤدي إلى غموض الرسالة، ومن ثم حدوث فجوة بين المبدع والمتلقي.

يقول «موكاروفسكي»: «إن اللغة الشعرية - دائماً - تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة، ومن علاقة اللغة بالواقع، وتجلو بطرق جديدة التأليف الداخلي للعلامة اللغوية، وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها»[7]. مما يثبت محدودية اللغة وقصورها أيضاً عن الاستجابة لحاجات الإنسان المتجددة،

واللانهائية في إعادة التوازن للغة، نتيجة استعمالها الاستهلاكي المألوف، ومن هنا « ما الانزياح - عندئذ - سوى احتيال الإنسان على اللغة، وعلى نفسه، لسد قصوره وقصورها معا»[8]. بل وكما يصرح «أدونيس»: «إن التقنين والتعقيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية؛ فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجر، إنها - دائماً - شكل من أشكال اختراق التقنين والتعقيد»[9].

أما بالنسبة للبدوي فقد خلق لغة جديدة، تغاير لغة الحياة اليومية، ولغة الحياة الشعرية السائدة، حيث جاءت معانيه مغايرة للمعاني المألوفة، وجاءت صوره وتراكيبه «تشكيلاته اللغوية» مغايرة كذلك للمألوف، ومن هنا جاء تفرده، وتبدَّت شاعريته. والانزياح يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ في أحايين أخرى - كما يرى ريفاتير - والأول بلاغي، في حين أن الثاني لغوي أسلوبي[10]. وتتجلى فاعلية الانزياح في شعر البدوي في خرقه لقانون اللغة من خلال صوره ذات الظلال الإيحائية الكثيفة. وتشكيلاته اللغوية المتميزة على الصعيدين الدلالي واللفظي معاً.

تعريف الانزياح البلاغي:

ونقصد به الانزياح الجمالي، الذي يولد صوراً متتالية، ويخلق انزياحات عديدة في بنية اللغة الشعرية، وهذا التركيب هو الذي يرجح شاعراً عن شاعر آخر، وتعد الصورة الشعرية من أبرز الأدوات الشعرية، التي يستخدمها البدوي في صياغة تجربته الشعرية، فبها تتجسد الأحاسيس، وتشخص الخواطر والأفكار، وتتكشف رؤيته الخاصة، عن العلاقات الخفية والحقيقية في عالمه، وهي أيضاً أداته، أو لنقل: وسيلته الرئيسة في معرفة النفس وأغوارها؛ وارتباطها بأشياء العالم الخارجي، لذلك نلاحظ أن القصيدة - عنده - غابة من الصور الجزئية المتآزرة، والمتفاعلة فيما بينها، تحركها الألفاظ المتقابلة، أو لنقل المتزاوجة داخل تراكيبه وعباراته الشعرية.

أشكال الانزياح البلاغي:

ومن أشكال الانزياح البلاغي:

أولاً - التقديم والتأخير:

يتبوأ مبحث التقديم في الدرس البلاغي مكاناً مرموقاً، يرتد في أصله إلى أهمية ما يقوم في الكلام الأدبي من علاقات، هي - في الحق - صلب ما في الأدب من أدبية، ومن البدهي أن التقديم لا يظهر إلا من خلال التركيب، بل لعله أظهر ما يقوم به المبدع من تركيب، ومن البدهي أيضاً أن مبحث التقديم والتأخير يتعلق أساساً بطبيعة اللغة التي يتم فيها، إذ ليست إمكانات اللغات في ذلك على حد سواء. «وكان مر معنا فيما مضى أن حرية التصرف في اللغات المعربة أكبر من تلك التي تعتمد في فهم العلاقات بين أجزائها على موقع الكلمة داخل الجملة»[11]. وعلى ذلك فإن إمكانات التصرف في العربية - ولاسيما في مجال التقديم والتأخير - كبيرة جداً، إذ إنها لغة معربة.

بيد أن تلك الحرية في التصرف ليست على إطلاقها، بل إن هناك ما يحدها، وآية ذلك ما نراه عند أهل العربية من تقسيمهم لرتبة الكلمة إلى قسمين: «رتبة محفوظة يجب فيها تقديم جزء من الجملة على جزء آخر، ورتبة غير محفوظة تعبر عن حرية جزء الجملة أو الباب النحوي في موقعه من حيث التقديم والتأخير»[12].

ومن المعروف أن النحويين عنوا بكلا النوعين، في حين انصب اهتمام البلاغيين على الرتبة غير المحفوظة؛ «لأنها هي التي تعطي المتكلم أو الكاتب أو الشاعر حرية في التعبير»[13]. غير أن المبدع ربما لا يروقه هذا التحديد بعض الأحيان، فلا يكتفي بالوقوف عند حدود الرتب غير المحفوظة، بل يتعداها إلى التصرف فيما يقال إنه رتب محفوظة، ويتأكد هذا عند الشاعر ذي الفردية المتميزة، فتراه لا يبالي بهذه الرتب غير المحفوظة إذا ما رأى أن

التصرف فيها مؤد لغاية فنية، لا تكون إلا به، وعلى ذلك فلم يكن الشاعر ليبالي حين عطف على متأخر، فقال:

ألا يا نخلة من ذات عرق   عليك ورحمة الله السلام[14]

ويخيل إلينا من تأمل هذا البيت أن تركيب الشطر الثاني فيه على هذا النحو غطى ما يمكن أن يكون في العبارة من ألفة واعتياد، ربما أديا بها إلى شيء من الابتذال الذي لا يخولها أن تكون في بيت شعري، لا بل إن هذا التركيب الجديد أحدث للمتلقي مفاجأة تدهشه، وتقع من قلبه موقعاً لطيفاً، فإذا التفتنا إلى السياق الذي ورد فيه هذا البيت، فقد نجد أن للانزياح في شطره الثاني تعلقاً وارتباطاً بما في الشطر الأول من انزياح، وذلك بأن نداءه النخلة – وهي مما لا يعقل – بدلاً من تسميته المرأة، إنما هو انزياح ظاهر، فكأن هذا اقتضى من الشاعر إحداث انزياح آخر، وهو ما كان منه في الشطر الثاني.

إن التقديم – عامة – يشكل خرقاً للنظام الثابت، وانزياحاً عن المعتاد، ويتأتى التقديم والتأخير في أحوال كثيرة، من مثل: «تقديم المفعول به، والتقديم في التركيب الشرطي، وتقديم الجار والمجرور والظرف على الفاعل»، وللتقديم أثره في التأكيد والتجانس، والتفصيل والتوضيح والتحديد المكاني والزماني وبعث الهمة في ذهن المتلقي، وتيقظه لطبيعة التراكيب التي خالفت السائد في الذهن.

والتقديم والتأخير موجودان بكثرة في شعر البدوي، من ذلك قوله:

«يارب أحزاني وضاء كأنني   سكبت عليهن الأصيل المذهبا
ترصد نجم الصبح منهن نظرة   وأشرف من عليائه وترقبا»[15]

قدم الشاعر الجار والمجرور «عليهن» و«منهن» على المفعول به «الأصيل» و«نظرة»، لغاية جمالية، قصد الشاعر من خلالها التأكيد على خصوصية أحزانه، وما كان الشاعر ليحقق هذا الأثر الفني لولا هذا التقديم؛

فالشاعر يعظم أحزانه وأثرها في نفسه ودورها في مسار حياته الطويل الحافل بالمغامرات والأحداث والمفاجآت.

ومن ذلك قوله:

من موطن النور هذا الحسن أعرفه حلو الشمائل قدسي الأسارير

ففي السماء على مطلول زرفتها أرى مساحب ذيل منك مجرور[16]

فالشاعر ليحقق جمالية الصورة، قدم الجار والمجرور على الفعل «أعرفه» والفعل «أرى»؛ فهو بالإضافة إلى أنه أخرج البيت من صورته العادية الرتيبة «استطاع أن يكشف الدلالة، ويعمق من دلالة الصورة؛ فثوب الحبيبة يمد ظلاله، ليشمل السماء باتساعها وفضائها الرحب، وعلى هذا النحو استطاع البدوي أن يكسر حاجز الرتابة، ويقوده نحو الجمالية الشعرية؛ وهو تقديم أضفى على الأبيات نبرة قوية، تلائم السياق؛ ف «التقديم من الوسائل الهامة التي يلجأ إليها المبدع، لنقل الخطاب من العادي إلى الشعري»[17].

لننظر إلى هذه الأبيات:

وفي نفسي السماء وفرقداها ومن سمك السماء ومن رقاها

وهل من أنةٍ خفيت ودقت أسىً إلا وفي نفسي صداها[18]

يقدم هذا النص مثالاً آخر لبراعة الشاعر في استعمال تقنية «التقديم والتأخير» أكثر من مرة، للإضاءة والعمق، وكشف كل تضاعيف النص، وزواياه غير المرئية، لقد قدم هاهنا الجار والمجرور على المبتدأ، للتأكيد على العبودية والتقديس المطلق للذات الإلهية؛ ومن هنا قدم الشاعر الأشياء والصفات بغية تعميق الدلالة، وتكثيفها في نفس المتلقي؛ ومن ثم في تعميق شعرية الخطاب.

إن التقديم والتأخير يكسبان اللغة مرونة ومطواعية، إذ يمكنان الباث من الحركة بحرية، وتتمثل فاعليتها في إعطاء التركيب المألوف واللامألوف تميّزاً، إضافة إلى مساعدة المتلقي على الشعور بنشوة الاكتشاف، وإيصال

المدلول بطرق مختلفة، إذاً التقديم والتأخير انزياح عن المعتاد والمكرور في التركيب ، ولهذا الانزياح دوره في شعرية التركيب والخطاب الشعري. وهذا ما أشار إليه الدكتور محمد عبدالمطلب، بقوله: «إن إدراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية المسماة «التقديم والتأخير»، أتاح لهم أن يضيفوا إلى مباحثهم، بعداً جمالياً في تركيب الكلام، من خلال العدول عن الترتيب المألوف، إلى ترتيب آخر، يتميز بقدرته على إبراز الدلالة، بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه»[19].

وليس بنا حاجة إلى مزيد من التدليل على ما لقيه مبحث التقديم والتأخير من اهتمام عند شاعرنا البدوي، الذي أفاد منه في تكثيف صوره وازدياد دلالاتها، لكن من المكن القول ختاماً لما مضى: إن فن التقديم والتأخير كان ولن يبرح وراء الكثير من عبقرية الأسلوب وحيويته عند شاعرنا، فهو في الحق طاقة أسلوبية، ذات معين لا ينضب، وفيه تتجلى إمكانات المبدع في الصياغة والتعبير.

ثانياً - الالتفات:

ورد في معجم لسان العرب «لفت وجهه عن القوم: صرفه، والتفت التفاتاً؛ والتلفت أكثر منه، وتلفت إلى الشيء، والتفت إليه: صرف وجهه إليه، ويقال: لفت فلاناً عن رأيه، أي: صرفه عنه، ومنه الالتفات»[20].

والالتفات من الأساليب العريقة في اللغة العربية، حيث حظي باهتمام أهل اللغة والبلاغة، وكانت بوادر ذلك مبكرة نوعاً ما، فأول من ورد عنده هذا المصطلح «هو فيما يبدو الأصمعي، إذ نراه يسأل إسحاق بن إبراهيم الموصلي: «أتعرف التفاتات جرير؟ فيقول له: وما هي؟ فينشده:

أتنسى إذ تودعنا سليمى   بعود بشامة سقي البشام

يقول الأصمعي: «ألا تراه مقبلاً على شعره، ثم التفت إلى البشام،

فدعا له»[21]. وعند هذا يقف الأصمعي دون أن يشير إلى غاية ما من وراء هذا الالتفات، فهو يكتفي بأن يصف الظاهر وحسب.

وممن عرض له في هذه الفترة الباكرة أيضاً ابن قتيبة دون أن يمنحه اسماً ما، وإنما جعله من «باب مخالفة ظاهر اللفظ معناه» قال: «ومنه أن تخاطب الشاهد بشيء، ثم تجعل الخطاب له على لفظ الغائب[22]، كقوله عز وجل: ﴿حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة وفرحوا بها﴾[23]. ولا نرى هاهنا من ابن قتيبة محاولة لتبيين غاية ما من وراء الالتفات.

وعرض ابن المعتز للالتفات، وعرفه بأنه: «انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»[24].

وسماه ابن وهب «الصرف» إذ قال: «وأما الصرف فإنهم يصرفون القول من المخاطب إلى الغائب، ومن الواحد إلى الجماعة»[25].

وبدأ الالتفات يأخذ معنى دقيقاً بعد أن بدأت البلاغة تستقر، وقد عرفه الرازي بقوله: «إنه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو على العكس»[26]. وأدخله السكاكي في علم المعاني، إذ قال فيه: «إن هذا النوع أعني نقل الكلام من الحكاية إلى الغيبة، لا يخص المسند إليه، بل الحكاية والخطاب والغيبة؛ ثلاثتها ينقل كل واحد منها إلى الآخر؛ ويسمى هذا النقل التفاتاً عند علماء علم المعاني. والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه وأملأ باستدرار إصغائه»[27].

وكان كلام ابن الأثير على الالتفات مسهباً، وهو عنده من الصناعة المعنوية قال: «وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه و شماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا، وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب،

أو من غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض»[28].

ومثاله قول الشاعر:

«من سحر عينيك الأمان الأمان	قتلت رب السيف والطيلسان
أسمر كالرمح له مقلة	لو لم تكن كحلاء كانت سنان»

فقد عدل عن الخطاب في البيت الأول إلى الغيبة في البيت الثاني، لغرض بلاغي، قد يكون التفنن في الأسلوب، وقد يكون التمكن من بناء التشبيه الذي يشبه فيه القوام بالرمح، مع المحافظة على سلامة الوزن الشعري[29].

أما الالتفات في شعر البدوي فقد تنوع بين الأسماء والضمائر؛ وأكثر أنواعه نوع يتحول فيه البدوي من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب، أو من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب، كما في قوله:

أولى المدائن أخت الشمس قد شهدت	روما وغار الضحى منها فما شهدا
ثراك والدر ما هانا وإن ظلما	وأنت والنور ما ضاعا وإن جحدا»[30]

فالالتفات هنا منبسط حتى يكاد يخفى، وقد خرط الشاعر كل النتوءات اللغوية في السياق، من خلال تسخيره لضمائر الغائب، عوداً بها على مرجعية الحاضر ودلالته، ففي قوله: «تفرد» يخص الذات الإلهية بكل مظاهر التفنن والإتقان، التي منحها للشام، وقد التفت الشاعر بقوله «ثراك» التفاتاً مثيراً من ضمير الغائب إلى المخاطب «أنت»، لتخصيص الشام بكل مظاهر الروعة والجمال، وعلى هذا النحو يناوب الشاعر بين الضمائر، بغية كسر حواجز الرتابة وتعميق أثر الخطاب الشعري في المتلقي؛ إذ يحول الشاعر - هنا - خطابه الشعري من الغيبة إلى المخاطبة تارة، ومن المخاطبة إلى الغيبة تارة أخرى، لشحن الدفقة الشعرية بمزيد من التكثيف والإيحاء.

ومن هذا النوع قوله أيضاً:

تصوف القلب تدليلاً لساكنه	فما شكى عنت البلوى ولا عتبا
وكيف يوحش قلبي من سلافته	وقد أدرت عليه الحب والأدبا
يا عذبة الثغر... لو طاف الخيال به	قرأت في وجهك الإشفاق والغضبا[31]

هنا يحصل الالتفات بضرب من الازدواج اللطيف، حيث يزدوج فيه الحضور مع الغيبة، إذ انتقل الشاعر - هنا - من المخاطبة «أنت» بقوله: «يا عذبة الثغر» إلى الغيبة «هو» «لو طاف الخيال به»، والذي يؤكد عمق الالتفات ودلالته قوله: «قرأت في وجهك الإشفاق والغضبا»، الذي يستقطب الحدث الدلالي والحالة الشعرية، التي يعانيها الشاعر من جراء الوجد والحب؛ فالالتفات - هنا - ولد نوعاً من المكاشفة والبوح الواضح لحالة الشاعر الشعورية، أو لنقل الغرامية التي يشعر بها تجاه الحبيبة.

والخلاصة أن الالتفات - عند البدوي - مظهر من مظاهر بلاغة الخطاب الشعري، يبين قدرته على تفتيق الكلام وتشقيقه، والذهاب به إلى حيث يريد منه، من إيصال فكره ووجدانه، والتأثير به على القارئين والسامعين.

ثالثاً - الحذف:

ورد عند علماء اللغة مصطلح الحذف كما يلي: «حذف الشيء يحذفه حذفا: قطعه من طرفه، وحذف الشيء إسقاطه»[32] وقد مثل له العلوي الشاعر بقوله:

«أعد لحسادك حب السلاح	وأورد الأمل ورد السماح
وصارم اللهو ووصل المها	واعمل الكوم وسمر الرماح
واسع لإدراك محل سما	عماده لا لادراع المراح»[33]

وقال عن هذا اللون من الحذف: «هو في مصطلح علم البيان عبارة عن التجنب لبعض حروف المعجم عن إيراده في الكلام»[34]. وقال الحموي: «هذا النوع - أعني الحذف - عبارة عن أن يحذف المتكلم من كلامه حرفاً من حروف الهجاء، أو جميع الحروف المهملة، بشرط عدم التكلف والتعسف...»[35].

ومن هنا يشكل الحذف" لبنة في بناء الانزياح عن مستوى التعبير العادي، وقد يستمد أهميته من أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية، توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود، ومن ثمة حدوث تفاعل بين المرسل والرسالة والمتلقي»[36]. ومن هذا التفاعل تتضح لدينا خصوصية النص، لكن «ما يجب ألا ينساه المبدع أن الحذف ليس دائماً يقترن بالإيجاب، بل قد يؤدي إلى ما لا تحمد عقباه»[37].

إن الحذف - من وجهة نظر بلاغية ونحوية - يجب ألا يقود إلى الغموض، وقد أجاز النحويون حذف المكملات، فيما ركز البلاغيون على الوظيفة البلاغية للنص.

لقد أكدت البلاغة أهمية الحذف دون أن تشير إلى أهميته الجمالية؛ «لأن القيمة الجمالية للحذف لم تدرس، ولم تحلل وإن أحسوا بأهمية الحذف، وهو عندهم خروج عن النمط الشائع أو هو خرق للسنن اللغوية»[38].

و«الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنه لغو من الحديث، لا يجوز بوجه ولا سبب»[39].

وظاهرة الحذف متنوعة في شعر بدوي الجبل، ولكننا سنقتصر في الدرس الأسلوبي على أبرز مظاهرها، وأكثرها تواتراً في شعره، وأخصها من حيث هي كلام شعري قبل كل شيء، وأبرز مظاهرها في شعر بدوي الجبل، هي: «حذف المسند إليه في الجملة الاسمية، وحذف المسند والمسند إليه معاً

في الجملة الفعلية، وحذف المفعول به في الجملة الفعلية كذلك، وحذف النعت والمضاف».

أ - حذف المسند إليه في الجملة الاسمية:

يعمد البدوي إلى حذف المسند إليه في الجملة الاسمية في مقام الاستئناف بكثرة بالغة. وإذا علمنا أن المعاظلة نادرة في شعره، وأن البيت في قصيدته يتمتع بكامل استقلاله - عادة - على ما اشترط العرب، لم يعد من الغريب أن نلمس ظاهرة الحذف هذه في صدور الأبيات:

«موكب كالأمواج عج دعاؤها ونار الضحى حمراء ذات شبوب»[40]

شاد على الأيك غنانا فأشجانا تبارك الشعر أطيابا وألحانا[41]

«نبع من النور عرانا لموجته فكحل النور أجفاناً ووجدانا[42]

«غرير يبين القول بل لا يبينه طفور كأطلاء الظباء بغوم[43]

«عبرة للطغاة مصرع طاغ وانتقام من عادل لا يجور»[44]

فكل مطلع في هذه الأبيات وقع مسنداً لمسند إليه محذوف؛ يدل عليه السياق، تقديره في الأول «هي»، وفي الثاني «هو»، وفي الثالث «هذا»، وفي الرابع «هو»، وفي الخامس «هي»، أومأ إليها.

فالحذف في هذا المقام من أساليب التفنن في الكلام، يخرجه الشاعر من مجرد التقدير والإخبار، إلى التحريك والإيحاء، الغاية منه إبراز المسند، وتسليط الضوء عليه، لإظهار دلالته للمتلقي.

ويصادف أن نجد هذا الضرب من «الحذف» في غير هذا المقام في شعر البدوي، لكن دواعيه في ذلك مختلفة؛ فمنه الذي اقتضته طبيعة الكلام، كأسلوب النداء والحوار والمشافهة.

والمحذوف فيه: مسند إليه من نوع «يا ميخائيل» أو «هذا».

ومنه ما اقتضاه الإيجاز، ولكن المعنى معه لم يسلم من الغموض تماماً.

فالمعنى لا يستقيم إلا على تصور محذوف تقديره: «ما هذا حب من لا يخشع؟» إن درجة الانزياح تخف - هنا - لكنها لا تصل إلى" درجة الصفر" بتعبير بارت.

ب - حذف المسند والمسند إليه معاً في الجملة الفعلية:

يعمد البدوي كثيراً إلى حذف المسند والمسند إليه معاً في الجملة الفعلية، ويقتصر على المفعول به من دون بقية العناصر، يجعله مطلعاً يبتدئ به البيت، لكن الشاعر أكثر ما استخدم لذلك تعابير جاهزة، استعملها العرب، أو استعملوا أشباهها؛ فهي من هذه الناحية من باب الأساليب المشتركة في التركيب لا من باب الأسلوب الخاص ببدوي الجبل، وهي ضعيفة الأثر في الكلام ، إلا أن المعنى لم يتضرر بها، لسهولة حضور محذوف الكلام في ذهن العارف بكلام العرب.

والذي شاع في شعر البدوي حذف المسند والمسند إليه في مطلع بعض أبياته:

«سمعاً حكيم الدهر فهي قصيدة وأبيك بدع مغرد صداح»[45]

«شرفاً على غض القيو د فشارة الشرف القيود»[46]

فقوله «سمعاً» مفعول مطلق، عامله معاملة المفعول به لمحذوف تقديره «اسمع»، والتقدير في البيت الثاني «شرف شرفاً» يدل على عظمة النضال والمقاومة.

ويطرأ هذا الحذف أيضاً في قوله:

«الشاتمين من الأعراض ما مدحوا والثالبين من الطغيان ما حمدوا

«البائعين لدى الجلى وليهم والرائجين ولولا ذلهم كسدوا»[47]

فقد حذف الشاعر المسند والمسند إليه المتمثل بالفعل «أرى»، لغاية بلاغية ألا وهي الإيجاز؛ فالمعنى لم يتغير ولم يتضرر السياق، بل على العكس من ذلك أسهم الحذف في تعميق دلالة المفعول به، ليغدوا في مواجهة مباشرة مع المتلقي.

ومثاله - أيضاً - حذف كان واسمها، للبلاغة والإيجاز، كما تبدى في قوله:

«روى لنا عنك ما ندى سرائرنا		من المنى السمر إن صدقاً وإن كذبا»[48]

جـ - حذف المفعول به:

ومن ألوان هذا الحذف الطريفة- في شعر البدوي- حذف المفعول به بعد فعل متعد إلى مفعول في الأصل ،لإبراز الحدث ذاته دون موضوعه أو نوعه.

«حمنا مع العطر وراداً على شفةٍ		فلم نغر منه لكنا أغرناه
نعبُّ منه بلا رفق ويظمؤنا		فنحن أصدى إليه ما ارتشفناه»[49]

فالتقدير «نعب العطر» حذف المفعول به، واستخدم الجار والمجرور (منه) لإبراز العمق والشمولية في نوع العطر، حتى يشمل أنواع العطر كلها.

ومن ذلك قوله:

«هات حدِّث عن الشام وحدِّث		وأطل في الحديث عنها الكلاما»[50]

فقد حذف الشاعر الضمير في قوله «حدث» والتقدير «حدثني»، لأن الشاعر قصد من ورائه إبراز الحدث ذاته، وتعميمه وعدم تخصيصه بذات الشاعر فقط؛ وهذا أبلغ وأعمق أثراً في نفس المتلقي من التصريح أو الذكر.

د - حذف الأدوات:

ومما وجدناه عرضة للحذف- في تراكيب البدوي- حذف أحرف النداء والاستفهام

أ - حذف حرف النداء:

حذف حرف النداء أسلوب شائع في شعر البدوي. وهو من خصائص المطالع ، فأكثر ما كان منه في صدر البيت، بحيث يتنزل المنادى بعد الحذف في صدارة البيت، فيبرز بذلك لفظه، ويقوى به معناه، وينحصر فيه الاهتمام؛ وهذا الحذف هو أيضاً من خصائص الطوالع والأبيات المستأنف بها حديث جديد في القصيدة عامة، في مواطن يكون فيها المنادى محور الموضوع المدروس.

فمن مطالع البدوي المحذوف فيها حرف النداء:

«أبا جميل سلام الله لا كتب إليك تحمل أشواقي ولا برد»[51]

«أبا طارق ٌهذي سراياك أقبلت يرف على أعلامها العز والنصر»[52]

وقد بعث هذا الحذف الحيوية في كامل القصيدة ، لأن النداء هنا فيه نوع من التحبب والإجلال لبطولة هؤلاء القادة العظماء.

ويكثر حذف حرف النداء في ملاحم الشاعر - أيضاً - ومواطن التعبير عن التضرع والأسى ، وهذا ما تبدى لنا في سياق مراثيه لسعدالله الجابري، ولإبراهيم هنانو، وسياق مدائحه النبوية:

«أبا أحمد هل يرفع الستر مرة عن .... وتنكشف الحجب»[53]

وقد يطرأ حذف حرف النداء في غير مطالع القصائد، ويكون في مقام العطف والتحبب كما في قوله:

أماه، دمعك تبكي من مواجعه شم البواذخ والأفلاك ترتعد

أماه، لم يبق لي روح فأغدقه على أساك ولا دمع ولا كبد»[54]

ب - حذف أداة الاستفهام:

قد يحذف الشاعر أداة الاستفهام بداعي الوزن ، كما في قوله:

«إني لتطربني الحمامة أنشدت فوق الغصون فرنحت ميادها»[55]

فحذف الأداة «كيف» قبل الفعل «أنشدت»، حول الدلالة أو انزاح بالدلالة من معنى الاستفهام وأشربها بشيء من التحقيق والتأكيد والثبات.

أخيراً يمكن القول: إن الحذف أحد وسائل الانزياح البلاغي في لغة البدوي الشعرية، وقد حقق حضوراً قوياً خاصة الحذف الواقع في المسند إليه.

رابعاً- الاعتراض:

يقال في معجم اللغة: «اعترض الشيء دون الشيء أي، حال دونه، واعترض فلان الشيء: تكلفه، واعترض عرضه: نحا نحوه، واعترض له بسهم، أقبل قبله، فرماه، فقتله»[56].

أما عند علماء البلاغة فالمقصود به: «اعتراض كلام في كلام، لم يتم معناه، ثم يعود إليه، فيتممه في بيت واحد، كقول كثير:

«لو أن الباخلين - وأنت منهم - رأوك تعلموا منك المطالا»[57]

فقد اعترض بقوله - وأنت منهم - وهذا الاعتراض غرضه الاستدراك وتوجيه اللوم للمهجو.

وتتأتى فاعلية الاعتراض من موقعه، إذ إنه يرد بين عنصرين يكونان متلازمين - غالباً - من مثل المسند والمسند إليه، والنعت والمنعوت، والفعل الفاعل، والقول ومقوله، وقد تحدث محمد الهادي الطرابلسي عن الاعتراض بقوله: «إن الاعتراض يكون بتغيير الترتيب في عناصر الجملة، أي بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته، وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل، كما يكون بزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي تماماً عن التركيب، يقطع هذا التسلسل»[58].

وقد عده الناقد أحمد جاسم الحسين شكلاً من أشكال الانزياح، كما

تبدى في قوله: «إن الاعتراض يشكل خرقاً للمألوف من الألفاظ في تتابعها التركيبي؛ إذ إنه يوقف سير السرد الشعري، بهدف إيضاح شيء أو تأكيد شيء، وهذا الإيقاف لمسيرة التتابع هو انزياح عن العادي، إذ يأتي بين الفعل والفاعل، أو المبتدأ والخبر، وهذا الاعتراض يحضر بين هذه المتلازمات فيوقف المسيرة المدلولية، وينبه الذهن لشيء غامض أو سواه، وهو بهذا الخرق يحقق فاعليته، ووجوده، وقيمته؛ ويترك بصمته على التركيب اللغوي، بأن يبعث فيه فاعلية وحيوية، تلفت الانتباه إليه، وتسيره نحو الوظيفة الجمالية «الشعرية»، التي تمتزج مع الوظيفة البلاغية»[59].

وقد يأتي الاعتراض بأشكال كثيرة ؛ فقد يكون بين عناصر الجملة الفعلية ، أو عناصر الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر)، أو بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بأن أو إحدى أخواتها، وقد يكون بين النعت والمنعوت، أو بين أركان الجملة الشرطية.

أما الاعتراض في شعر البدوي فقد حضر بكل أشكاله ، وحقق حضوره بنسبة كبيرة لافتة ، خاصة بين أجزاء الجملتين الاسمية والفعلية ، وذلك على الشكل التالي:

أ - الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:

أبرز مظاهر الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية في شعر البدوي، هو الاعتراض بين الفعل والفاعل، أو بين الفاعل والمفعول به، وأبرز العناصر التي تعترض بينهما - على الإطلاق - الجار والمجرور من ناحية، والجملة الفعلية المستدركة والمعظمة للذات الإلهية من ناحية ثانية.

- الاعتراض بين الفعل والفاعل:

«أرجت صباك ، يجيد - حين يشمها - من لا يجيد»[60]

«فغفور نجم الصبح يأساً وما رأى - على طهره - حتى بناناً مخضبا»[61]

- الاعتراض بين الفاعل والمفعول به:

هاهنا أفاد الاعتراض الاستدراك والتأكيد والتعظيم ، فالله وحده الخاص بالخلق ، أما خلق الشاعر فهو نظمه لفصيح البيان والشعر.

كما يكون الاعتراض في الجملة الفعلية بين الفعل والجار والمجرور، كقوله:

«يعللني - والصدق فيه سجية - بوعد عنيف في الرمال كئيب»[62]

لقد اعترض في البيت السابق بين الفعل «يعللني» والجار والمجرور «بوعد»، وكان الاعتراض بجملة اسمية كاملة، فيما الجملة المعترض بين أجزائها جملة فعلية، وهاهنا تولد لدينا تناوب بين الخبرية والإنشائية، أسهم بتحريك التركيب اللغوي، ومنحه الدفق والحيوية، إضافة إلى التوضيح والتأكيد على أن الصدق صفة ثابتة من صفات الرسول؛ والوعد منه هو وعد حق أكيد، لا خلاف فيه ولا نكران.

ب - الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية:

الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية يتمثل في الاعتراض بين المبتدأ والخبر، أما ما يكون من التصرف في ترتيب العناصر الثانوية بعد المبتدأ والخبر فليست لنا قاعدة نحوية نقيس بها حدوده ومداه فقصارى الأمر أن نقول إن الشاعر يرتب زوائد الكلام «كالجار والمجرور والأدوات» إذا كثرت بعد المسند والمسند إليه بحسب أهمية الإبراز؛ ويكون الاعتراض بين المبتدأ والخبر - عادة - بالجار والمجرور، يقول الشاعر:

«ذاك البيان - على مرارة كأسه - سكر العقول وفتنة الألباب»[63]

لقد اعترض في البيت السابق الجار والمجرور «على مرارة كأسه» بين المبتدأ «ذاك» والخبر «سكر»؛ وقد أفاد هذا الاعتراض التأكيد على عظمة البيان، وأثره في النفوس على الرغم من مرارته أحياناً.

وقد يكون الاعتراض بين المبتدأ والخبر بأشكال أخرى غير الجار والمجرور ، للاستدراك والاعتزاز، بالأفعال التالية: «أستغفر الله، حاشا لله، عفا الله، وغيرها.

ها هنا أفاد الاعتراض الاستدراك لئلا يقع الشاعر في الشطط والمبالغة المنفرة التي تسيء لنصه الشعري، ومن ذلك قوله:

«غـر وأرفـع مـا فـيـه غـرارتـه وأنذل الحب - جل الحب - أدهاه»[64]

هنا أفاد الاعتراض تنزيه الحب عن كل الدنايا، التي قد تشوبه من كذب وخيانة أو غش وغدر، لأن الحب من أسمى المشاعر الإنسانية التي تدل على إنسانيته النبيلة.

جـ - الاعتراض بين الصفة والموصوف:

من مظاهر الاعتراض الشائعة في الديوان، الاعتراض بين النعت والمنعوت، ويكون الاعتراض فيها بالجار والمجرور غالباً، وقد يقتضيه في التركيب الوزن والمقطع، وذلك لإفادة معنى جزئي:

«وباده لطف الله من يمن أحمد ببرد - على عري الرجاء - قشيب»[65]

«بجمر هوى عند الحجيج لمكة ودمع - على طهر المقام - سكوب»[66]

ومثاله أيضاً:

«أناخوا الذنوب المثقلات لواغبا بأفيح - من عفو الإله - رحيب»[67]

في كل هذه الأمثلة اعترض بالجار والمجرور بين الصفة والموصوف ، وقد أفاد هذا الاعتراض معنى جزئياً أو حالة معينة، أراد إظهارها أو تخصيصها في جميع هذه الحالات.

د - الاعتراض بين المتعاطفين:

إن الاعتراض بين المتعاطفين سمة هامة من سمات الاعتراض الدلالي في تراكيب البدوي الشعرية ، ومثاله قوله :

«قد رجها العاصف حتى طغى لؤلؤها - طوع يدي - والجمان»[68]

ومن قول الشاعر أيضاً :

«مفتشاً عن عزاء النفس لا لعبي أدى إليه ولا حلمي وعرفاني»[69]

وقوله أيضاً:

«سلاحك النور والإسلام وحدهما ومنها العون عند الفتح والمدد»[70]

ها هنا اعترض بين المعطوف والمعطوف عليه بالخبر في المثال الأول، وبالظرف «عند» في المثال الثاني، لضرورة الوزن، والحفاظ على اتزان القافية.

ومن شواهده الظاهرة قوله:

«وجهي - ولم تخدع أساريره - والقلب مرآتان مجلوتان»[71]

لقد اعترض بجملة كاملة بين المعطوف «القلب» والمعطوف عليه «وجهي»، وهي جملة كاملة «لم تخدع أساريره»؛ الغاية البلاغية منها إظهار حالة الوجه، ومدى صدقه وصفائه؛ لأن الوجه يمتاز بوضوح الدلالة عن مكنونات النفس أحياناً فلا يخدع الناظر إليه.

أخيراً يمكن القول:

إن الاعتراض- في شعر البدوي في صور كثيرة منه - لا يحقق الانزياح الذي يحققه الحذف مثلاً لأن الألفة معه تخفف من إحساس المتلقي بالانزياح، لكنه يبقى انزياحاً عن الترتيب العادي، لأنه يؤدي وظائف بلاغية

هامة منها الاستدراك والتأكيد والإضافة، والتخصيص وغيرها من الوظائف البلاغية المثيرة.

خامساً - المشاكلة:

ورد في معجم اللغة: «الشكل: الشبه والمثل، وقد تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه»[72] وكان الفراء قد تحدث عن هذا النوع ولكنه لم يسمه ، وقال المتأخرون «هي أن تذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته، تحقيقاً أو تقديراً»[73].

أما التبريزي فقد نظر إلى المشاكلة نظرة أخرى، فقال: «والمشاكلة أن يجمع الشاعر في البيت كلمتين متجاورتين أو غير متجاورتين، شكلهما واحد ومعنياهما مختلفان»[74] واستشهد بقول أبي سعيد المخزومي:

«حدق الآجال آجال والهوى للحرُّ قتَّال»[75]

وهذا هو الجناس، ولكن السكاكي نظر إليها كنظرة الفراء، الذي استشهد بالبيت المعروف:

«قالوا اقترح شيئاً نجد لك طبخه قلت اطبخوا لي جبة وقميصاً»[76]

والمشاكلة قسمان:

- مشاكلة اللفظ للفظ:

وهي قسمان: «المشاكلة بالثاني للأول، كقوله تعالى: ﴿وامسحوا برؤوسكم وأرجلَكم﴾[77] على مذهب الجمهور، وأن الجر للجوار، وقوله تعالى: ﴿والنجم والشجر يسجدان والسماء رفعها﴾[78].

والمشاكلة بالأول للثاني كما في قراءة إبراهيم ابن أبي عبيلة (الحمدِ لله)[79] بكسر الدال»[80].

- مشاكلة اللفظ للمعنى:

مشاكلة اللفظ للمعنى من أبواب عمود الشعر التي حددها القدماء، قال المرزوقي: «وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية طول الدربة ودوام المدارسة»[81]، ومنه قوله تعالى ﴿إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب﴾[82] ولم يقل من طين كما أخبر به سبحانه في غير موضع ﴿إني خالق بشراً من طين﴾[83] إنما عدل من الطين الذي هو مجموع الماء والتراب إلى ذكر التراب، لمعنى لطيف، ذلك أنه أدنى العنصرين وأكثفهما لما كان المقصود مقابلة من ادعى الألوهية، أتى بما يصغر أمر خلقه عند من ادعى ذلك، فلهذا كان الإتيان بلفظ التراب أمس في المعنى من غيره من العناصر.

والمشاكلة - كما يراها الدكتور أحمد زكي - «تهدف إلى ناحية معنوية، تجاوز الدقة المنطقية، كما تفارق الدلالة الرمزية»[84]، وهي - كما نرى - «تقوم على اكتساب الألفاظ من المجاورة تمازجاً في الدلالة، يخرجها من نمط المألوف، ويعدل بها عن دلالة المطابقة إلى الناحية الابداعية، وهذا التمازج لا يتمثل في التكرار المجسم في العبارة، بل إنه يتحقق ذهنياً من خلال تقدير المجاورة في الدلالة، وما يستتبع ذلك من تمازجها»[85].

أما المشاكلة في شعر البدوي فتمثل ظاهرة بلاغية انزياحية هامة، وهي ظاهرة مركبة تعتمد على المجاورة والتلاقي حيناً، والانزياح والتنافر البعيد حيناً آخر.

أما المشاكلة بالتلاقي والتجاور فتتبدى في قوله:

«قد باح جفناك بسر الدجى جفناك من سر الدجى مترعان»[86]

فالمشاكلة هنا جاءت لفظية مكررة بالتجاور «جفناك بسر الدجى»، و«جفناك من سر الدجى» لم تحقق أية وظيفة بلاغية هامة، سوى أنها حافظت على اتزان البيت من الناحية الإيقاعية.

وهناك نوع من المشاكلة تنوب فيه الصفة عن الموصوف للمجاورة والمشاكلة المستمرة، كما في قوله:

«رشفت صوتك في قلبي معتقة		من لغو طفل ومن تغريد عصفور»[87]

هنا أدت المشاكلة دوراً بلاغياً هاماً، لأن الشاعر عدل عن الاسم الصريح إلى صفته ، وذلك لمشاكلة الصفة موصوفها، بشكل دائم، فالخمرة توصف - دائماً - بالمعتقة للدلالة على كثافتها وشدة تأثيرها على شاربها؛ ولذلك اكتفى الشاعر بلفظة «المعتقة» للدلالة دلالة كاملة على الخمرة.

ومن ذلك قوله أيضاً:

«أغليت نعمى الهوى عندي ومحنته		فحب ما مر منه حب ما عذبا»[88]

ها هنا شاكل الشاعر بين لفظة «الحب» ولفظة «الهوى»، لتجاورهما المستمر ،كما تبدى لنا في قوله: «فحب ما مر منه حب ما عذبا»، حين عدل الشاعر عن لفظة «الهوى»، لتكرارها في الشطر الأول إلى لفظة «الحب» في الشطر الثاني، وكان الأولى أن يقول: «فحب ما مر منه هوى ما عذبا» أو العكس.

ومنه قوله أيضاً:

«لدات طفولتي ذهبوا تباعاً		وعاقتني الخطوب عن الذهاب»[89]

ها هنا شاكل الشاعر بالمعنى بين لفظة «الخطوب» ولفظة «السنون»؛ فالخطوب لم تمنع الشاعر من اللحاق بركب أصدقائه الراحلين بذاتها، وإنما منعته السنون، فكنى الشاعر بلفظة «الخطوب» عن لفظة «السنون»، لمشاركتها حياته حتى أصبحت تمثل سنوات عمره كلها، بما فيها من مصائب وخطوب وآلام.

وأما المشاكلة بالانزياح والتنافر فقد تبدت في قوله:

«يرفعني الموج إلى شاهقٍ		وحطّني.. لا تهدأ الكفتان»[90]

هنا انزاح الشاعر بالدلالة الشعرية من صيغة المضارع إلى صيغة الماضي، ليحقق المشاكلة القائمة بين الكفتين؛ ولكي يولد نوعاً من الحركة تبدت في تناوب الصيغة الفعلية الحاضرة والماضية على السواء؛ فلو قال الشاعر: «يرفعني الموج إلى شاهق ويحطني لا تهدأ الكفتان» لما حدث هذا الانزياح في الحركة الفعلية، الذي أدى إلى انزياح في الحركة الإيقاعية، مما أدى إلى كسر حاجز الرتابة في الإيقاع، ليتناسب مع تذبذب الحركة صعوداً وهبوطاً في الكفتين. ومن هنا يمكن القول: إن المشاكلة طاقة دلالية وإيقاعية داخلية، تمنح النص قيمة جمالية خاصة ، لأنها تسهم في تحريك التركيب اللغوي، وتمنحه مزيداً من التدفق والانفتاح.

هذه باختصار أهم الوظائف التي يحققها الانزياح البلاغي في بنية اللغة الشعرية عند البدوي، فرضتها علينا نصوصه الشعرية، التي تمتاز بطاقات شعرية هائلة ودلالات جديدة، تتأتى مع كل قراءة جديدة لشعر البدوي، تحاول الكشف عن فضاءاته وإيحاءاته الشعرية.

الحواشي

1) Team Molinoet Jolle Gardes Tamine: Introduction alanalyse delapoesis, I: verset Figures, p. g1 - g2, zemedotion, 1982.

2) Molino, p 129.

3) اليافي، نعيم، 1995 – الانزياح والدلالة، مجلة فيصل ع 226، أغسطس – سبتمبر، ص 28.

4) موروا، فرانسوا، 1995 – الصورة الأدبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دمشق، ص 85.

5) الموسى، خليل، 1991 – الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، طبعة الجمهورية، دمشق، ط 1، ص 99.

6) المرجع نفسه، ص 100.

7) أبو ديب، كمال، 1987 – في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، ص 17.

8) المسدي، عبدالسلام، 1982 – الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2، ص 106.

9) أدونيس، علي أحمد سعيد، 1985 – الشعرية العربية، دار الآداب، ط 1، ص 31.

10) ريفاتير، مايكل – دلائليات الشعر، ص 56.

11) فندريس، 1950 – اللغة، تر: عبدالحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 112.

12) جطل، مصطفى 1979 – نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة، مطبعة جامعة حلب، ج 2/ ص 498.

13) المرجع نفسه، 498/2.

14) ذكره ابن جني في كتاب الخصائص، ج 2/ ص 376. وابن هشام في كتابه «مغني اللبيب» تح: مازن مبارك ومحمد علي حمد الله، طبعة دار الفكر، ص 467.

15) الجبل، بدوي، 1978 – الديوان، ص 163.

16) المصدر نفسه، ص 414-415.

17) الحسين، أحمد جاسم، 2001 – الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي،

الأوائل، دمشق ط 1، ص

18) الجبل، بدوي، 1978 – الديوان، ص 340.

19) عبدالمطلب، محمد، 1994 – البلاغة والأسلوبية، ص 337.

20) ابن منظور، لسان العرب، مادة (لفت).

21) انظر، ابن رشيق، العمدة، ص 639.

22) ابن قتيبة، 1954 – تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، القاهرة، ص 223.

23) يونس، الآية 22.

24) ابن المعتز – كتاب البديع، اعتنى بشعره المستشرق كراتشكوفسكي، دار الحكمة، دمشق، (د ت)، ص 85.

25) ابن وهب الكاتب، 1967 – البرهان في وجوه البيان، تح: الدكتور أحمد مطلوب، والدكتورة خديجة الحديثي، بغداد، ص 152.

26) الرازي، فخر الدين، 1317هـ – نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، القاهرة، ص 112.

27) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، 1937 – مفتاح العلوم، القاهرة، ص 95.

28) ابن الأثير، ضياء الدين، 1939 – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القاهرة، 2/ ص 139.

29) قليقلة، عبده عبدالعزيز، 1991 – البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، ط 2، ص 320.

30) الجبل، بدوي، 1978 – الديوان، ص 173.

31) المصدر نفسه، ص 395.

32) ابن منظور، لسان العرب، مادة «حذف».

33) ابن حمزة العلوي، يحيى، 1914 – الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج 3/ ص 175.

34) المرجع نفسه، ج 3/ ص 175.

35) ابن حجة الحموي، أبو بكر، 1304هـ – خزانة الأدب وغاية الأرب، القاهرة، ص 439.

36) سليمان، فتح الله محمد، 1990 – الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 139.

37) الحسين، أحمد جاسم، 2001 – الشعرية، ص 162.

38) سليمان، فتح الله محمد، 1990 – الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 140.

39) ابن الأثير، المثل السائر، ج 2/ ص 279.

40) الجبل، بدوي، 1978 – الديوان، ص 61.

41) المصدر نفسه، ص 128.

42) المصدر نفسه، ص 129.

43) المصدر نفسه، ص 186.

44) المصدر نفسه، ص 204.

45) المصدر نفسه، ص 317.

46) المصدر نفسه، ص 154.

47) المصدر نفسه، ص 287.

48) المصدر نفسه، ص 395.

49) المصدر نفسه، ص 386.

50) المصدر نفسه، ص 516.

51) المصدر نفسه، ص 297.

52) المصدر نفسه، ص 263.

53) المصدر نفسه، ص 283.

54) المصدر نفسه، ص 300.

55) المصدر نفسه، ص 511.

56) ابن منظور، لسان العرب، مادة (عرض).

57) ابن المعتز، كتاب البديع، ص 95.

58) الطرابلسي، محمد الهادي – خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 290.

59) الحسين، أحمد جاسم، 2001 - الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، دار الأوائل، ص 164.

60) الجبل، بدوي، 1978 - الديوان، ص 151.

61) المصدر نفسه، ص 163.

62) المصدر نفسه، ص 63.

63) المصدر نفسه، ص 330.

64) المصدر نفسه، ص 391.

65) المصدر نفسه، ص 71.

66) المصدر نفسه، ص 69.

67) المصدر نفسه، ص 62.

68) المصدر نفسه، ص 409.

69) المصدر نفسه، ص 325.

70) المصدر نفسه، ص 303.

71) المصدر نفسه، ص 410.

72) ابن منظور، لسان العرب، مادة «شكل».

73) السكاكي، أبو بكر - مفتاح العلوم، ص 200.

74) التبريزي، الخطيب، 1975 - الوافي في العروض والقوافي، تح: فخر الدين قباوة وعمر يحيى، ط 2، دمشق، ص 296.

75) المرجع نفسه، ص 296.

76) السكاكي، أبو بكر - مفتاح العلوم - ص 200.

77) المائدة، الآية 6.

78) الرحمن، الآية 6-7.

79) الفاتحة، الآية 2.

80) الزركشي، محمد بن عبدالله، 1957 - البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ج 3/ ص 377.

81) المرزوقي، أحمد بن محمد، 1951 - شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبدالسلام محمد هارون، القاهرة، ج 1/ ص 11.

82) آل عمران، الآية 59.

83) آل عمران، الآية 71.

84) زكي، أحمد كمال، 1981 - النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، النهضة العربية، بيروت، 111-112.

85) المرجع نفسه، ص 112.

86) الجبل، بدوي، 1978 - الديوان، ص 406.

87) المصدر نفسه، ص 413.

88) المصدر نفسه، ص 397.

89) المصدر نفسه، ص 419.

90) المصدر نفسه، ص 409.



الخطاب القصصي
في الرواية العربية المعاصرة

ثامر الغزي

ساهم التيار الشكلاني في انبثاق مجالات اهتمام في الرواية كانت حتى هذا التاريخ غفلاً، ولعل من أبرز هذه المجالات مسألة «الخطاب»، مع ما أثارته من قضايا وجدال سواء في النقد الغربي – حيث نشأ التيار الشكلاني وترعرع – أم في النقد العربي حيث انتقل هذا التيار على استحياء حيناً وبعنف حيناً آخر. وضمن الدراسات العربية التي تبحث في طبيعة الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة كتاب «الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة» للدكتور محمد الخبو[1].

يقيم الأستاذ الخبو دراسته على ثلاثة أبواب حاول فيها محاضرة مصطلح «الخطاب»، من زوايا ثلاث رآها كفيلة بحدّه وضبطه، فكان الباب الأول مهتماً بالخطاب المروي، في حين اهتم الباب الثاني بالخطاب الراوي، أما ثالث هذه الأبواب فقد محضه الدارس للخطاب العامل.

وقد مهد الدكتور الخبو لهذه الأبواب بمقدمة لا تقل أهمية عن متون هذه الفصول، تناول فيها مصطلح الخطاب القصصي من زوايا معرفية راوح فيها بين وضع المصطلح وما جاوره وما شابهه من مصطلحات عند العرب قديماً لينتقل بعدها إلى معالجة المصطلح نفسه حديثاً، وقد بدا الباحث ماسكاً بأطراف المصطلح، عارفاً بصلاته الدقيقة بغيره من المصطلحات، ملماً بتقاطعه مع ما عداه من العلوم. وليس أدل على ما ذكرنا، من ذلك التوقف، صلب هذا المدخل، عند أحد أهم مصطلحات التيار التداولي، ونعني مصطلح العمل اللغوي إذ باشره في إيجاز غير مخلّ، متتبعاً تطوره بين قطبي المدرسة التداولية أوستين Austin وسيرل Searl. وكان هاجس الأستاذ الخبو في كل ذلك تتبّع آثار الخطاب في الجملة المتنزلة في مقام. وقد بدا لنا أن ما يعنيه أساساً من هذا هو ما توصلت إليه التداولية مع سيرل وريكناتي Récanati

من «أنّ الجملة أنّى كانت مضموناً تمثيلياً وصفياً وهي معزولة عن السياق، لكن الجملة نفسها تكتسب معاني شتى متى قيلت في مقامات مختلفة»[2].
والحق أن الأستاذ الخبو قد ربط بذكاء بين نظرية الأعمال اللغوية ومصطلح الخطاب فأقر بأن «ما تمخضت به نظرية الأعمال اللغوية من مفاهيم، شمل الخطاب، فعدل به عن مبدأ الانغلاق والمحايثة الذي يوجب من الناحية البنيوية، النظر فيه من قبل كونه كلاماً مقطوعاً عن قائليه. فاغتنت الأعمال التلفظية بما جُعل لها من أغراض مقاصد. وبذلك أصبح الخطاب سلسلة من الأعمال اللغوية متنزّلة في مقامات متنوعة، ينتظمها عمل خطابي كبير»[3] ليصل بعد ذلك إلى استنتاج «أنّ للخطاب وجوهاً شتى ومفاهيم مختلفة تصل أحياناً إلى حد التباين»[4]، ورغم قناعتنا بوجاهة هذا الموقف فإن لدينا احترازاً منهجياً عليه، ذلك أن لجلّ المصطلحات «وجوهاً شتى ومفاهيم مختلفة تصل أحياناً إلى حد التباين» تبعاً للمجال الذي تتنزّل فيه، فالخطاب في مجال السرديات، مباين للخطاب في المجال اللساني، مختلف عنه في الدراسات الفلسفية... وقد كان هذا الاختلاف أحد الخلفيات التي حركت الدراسة التداولية، ولا نظنه غاب عن الأستاذ الخبو ولكن لا ندري لِمَ غضّ عنه الطرف، فهل كان مصطلح الخطاب متفرداً بهذه الخصوصية ليقدم هذا الاستنتاج كما لو كان سمة نوعية له؟ وربما كان يحسن بالباحث أن يركز جهده على البحث في تداخل حدود مصطلح الخطاب ضمن مجال السرديات وعدم وضوحها.

غير أن الأستاذ الخبو سرعان ما يتدارك الأمر ليصب اهتمامه على ضرب من التفصيل والتشريع للمفهوم الذي سيتبناه للاشتغال عليه في عمله هذا مستغلاً دخول المصطلح في مركّب نعتي (الخطاب القصصي) ليستدعي، ضمنياً، مصطلح «الخطاب الروائي» وليطرح سؤالاً هاماً جداً: «ما الأسباب التي دعت بعض منظري الخطاب القصصي إلى استعمال هذا المصطلح وقد تنكّبوا عن إجراء مصطلح الخطاب الروائي في أعمالهم، والحال أن منطلقات نظرياتهم في الخطاب هي الروايات؟»[5] ويجيب الباحث في ضرب أقرب إلى

التبرير بأن استخدام مصطلح «الخطاب القصصي» لدى أصحابه، سببه «ما لحق مصطلح الخطاب الروائي من مفاهيم وسّعت نطاق الرواية فجعلتها حيّزاً لأفكار الفئات الاجتماعية المتضاربة»[6] وبذلك يكون هذا الهروب لاستعمال مصطلح الخطاب القصصي بسبب التباس مصطلح الخطاب الروائي بالمحمول الإيديولوجي، في حين أن غاية هذه الفئة من علماء القص «النظر في أشكال الخطاب بدرجة أساسية»[7].

الباب الأول: الخطاب المروي: مسألة الزمن القصصي

توزّع هذا الباب على فصول ثلاثة جاء الفصل الأول منها حاملاً للعنوان: مسألة الترتيب الزمني: «عالم بلا خرائط»، وزمن التيه بلا خرائط.

انطلق في حديثه عن مسألة الترتيب الزمني من الإقرار بأنه من أخص آيات الخطاب القصصي والقصة «حتى أن بعضهم عد القصة معرّفة بالترتيب الزمني»[8] ويبرر الباحث اهتمامه بهذه المسألة بما لاحظه في عديد الروايات من «جنوح الروائيين إلى استخدام صيغ صرفية وتراكيب نحوية دالة على الزمن استخداماً كثيراً ما ينحون به عن أصولها إلى غيرها مما ليس في بابها في الأصل»[9] لذلك وزّع عمله في سياق هذا الفصل على خمسة مستويات بدت متدرّجة ومتكاملة في الآن ذاته وهي: 1 - «عالم بلا خرائط» رواية بحث مزيف، 2 - الزمن في لغة «عالم بلا خرائط»، 3 - وجوه المفارقات الزمنية، 4 - العلاقات بين أشكال المفارقات، 5 - وظائف تلك المفارقات.

وقد قاده عمله إلى استنتاج أن رواية «عالم بلا خرائط» رواية زمن بلا خرائط مرسومة، تبدأ من منتهى حكايتها أي من مقتل نجوى العامري. يوهم شكلها الظاهر بكونها ستجري مجرى الرواية البوليسية تُستقرأ فيها سلسلة الأحداث المؤدية إلى القتل. لكن حقيقة انتظام الأحداث فيها وقد اختلفت وجهاتها وطبائعها تنفي هذا الوهم»[10] وإلى أنها تمثل نموذجاً لتكسير خطية الزمن في الرواية المعاصرة[11].

وجاء الفصل الثاني حاملاً عنوان: سرعة السرد، وقد خصصه الأستاذ الخبو لرواية «رامة والتنين» ورغم توضيحه أنه سيتناول الزمن من زاوية السرعة (La vitesse) فقد كان واضحاً منذ البدء أنه استقى مفهومه من مصطلح «المدة» (la durée) الذي اعتمده جينات لذلك لم يكن غريباً أن تردد أصداء العلاقة بين زمن السرد وزمن الوقائع بتفاصيلها التي اهتم بها في كتابه FiguresIII على وجه الخصوص، في أعطاف هذا العمل. وقد توزّع هذا الفصل على قسمين رئيسيين هما «*المشهد المتلاشي*» حيث خلص إلى أن «السرد المشهدي أنشأ ضرباً من التوافق بين مدة الخطاب ومدة الحكاية. غير أن هذا التوافق كان متقطعاً منكسراً بواسطة شيوع الإضمارات التي تجنح بسرعة السرد إلى أقصاها وبهذا تحصل على نوع من الإيقاع القائم بين السرد المشهدي والإضمار»[12] و«*الوصف التعبيري*» الذي اهتم فيه بكل من مواضع الوصف وحدوده والصياغات اللغوية للوصف، ونظام الوصف وختمه بأهم وظائف الوصف في «رامة والتنين» ليخلص في النهاية إلى أن «رامة والتنين» رواية الوصف بشكل أساسي.. وأن النص جميعه عبارة عن مشهد عظيم اشتمل على بعض الأحداث والكثير من الأقوال تجيء منطوقة ولكنها غالباً ما خرقتها الشخصية بأقوالها الباطنية وتأمّلاتها التي كانت مجالاً للوصف عامة»[13]. وقد وفّق الباحث في هذا القسم في استثمار أهم منجزات النقاد الغربيين وخصوصاً فيليب هامون وتنزيلها في دراسة السرعة في «رامة والتنين» غير أنه لم يعد مستوى الاستثمار وذلك ما جعل هذا القسم، في نظرنا، صدى لتلك الدراسات، وإنما مزية الباحث فيه تجميعه لمختلف المقاربات التي اهتمت بالوصف وتأليفه بين مستويات تناول الظاهرة، لا نقدياً فقط كما جرت العادة، وإنما معجمياً ولغوياً كذلك[14].

أما الفصل الثالث: الزمن من حيث التواتر، وهو الفصل الأخير من الباب الأول، فقد اهتم فيه الباحث برواية «الوجوه البيضاء» لإلياس خوري، وقد جاء تناوله لها على اتجاهات ثلاثة:

أ - الوجوه البيضاء: رواية البياض: وفيه يخلص إلى أن سمة البياض المنتشرة في الرواية ليست إلا رمزاً للموت والتشوّه، وليست حكايات الموت والتشوّه إلا تنويعات للرمز الأبيض الشائع في الرواية شيوع الفناء والقتل[15].

ب - الوجوه البيضاء: السرد يدور على نفسه: وفيه إلحاح على أن الحدث نفسه يتكرر أكثر من مرة في الخطاب، وهو ما يؤدي إلى استنتاج أكثر أهمية وهو أن السرد «غير مستقر في بابه قلِق في موضعه، وقد انبثق من ذات مهتزّة متذبذبة تقول الشيء وضده فيكون السرد وعكسه. وبذلك يستحيل السرد (..) كلاماً ذاتياً منطلقه أحداث تقع ولكن الذات تتجاوزها وتعمل فيها تغييراً وتعديلاً»[16].

ت - وظائف السرد من جهة التواتر: توصل فيه الأستاذ الخبو إلى أن السرد لا ينهض بوظيفة تقريرية فحسب بل ينهض بوظيفة تخصيصية، فالحدث لا يسرد في كلياته، بل في تحققاته العينية المتدرجة من حال إلى حال على نحو ما يراه المشاهد في السينما من أحداث[17].

وقد خلص المؤلف من وراء هذا إلى أن رواية «الوجوه البيضاء» رواية «تساق الأحداث فيها على طرائق مخصوصة تسوّغها الحرب الأهلية الخالية من المنطق»، وأنها «رواية الحرب التي أهلكت الناس وألحقت بالشخصيات الرعب وهزّت كيانهم وهو ما نشأت عنه أنواع من السرد موسومة بالتردد والتذبذب والتكرار»[18]. ويستغرب الكاتب نعت عبدالفتاح الحجمري لها في مقال له بمجلة «فصول»، بأنها رواية الإمتاع والمؤانسة[19].

الباب الثاني: الخطاب الراوي

يشرّع المؤلف لهذا الباب باستثمار ما أنجزته الدراسات السردية الحديثة عن مفهوم «التلفظ» Enonciation موضحاً أن «سبيل الانتقال

المروي إلى الخطاب الراوي هو سبيل التحول من الملفوظ القصصي كلاماً تتناول فيه الطرائق السردية في نطاق علاقة الحكاية بالخطاب إلى التلفظ فعلاً منشئاً موجداً للكلام المذكور»[20]، ثم يدقق ما يعنيه بـ «التلفظ» فيبين أنه «ليس مقصوراً على ما يقوم به الراوي من أفعال قولية، وإنما يشمل أيضاً أقوال الشخصيات الجارية في غضون تلفظ الراوي»[21] ومن الجلي هنا استثمار المؤلف لمنجزات جينات وما قام به من تمييز بين مستويين كثيراً ما خلط بينهما المنظرون قبله «وهما فعل الكلام أو السرد وفعل التبئير أو الرؤية»، إذ يمكن أن يفترق هذان الفعلان في نفس الملفوظ «عندما يروي الراوي الأحداث ولكنه ينظر إليها بعين الشخصية»[22] ورغم وجاهة هذا الرأي فإنه يعنّ لنا هنا أن نتساءل: إذا كان التبئير قائماً في أحد أركانه على «الاختيار»[23] فمن الذي يختار زاوية الرؤية؟ أليس هو الراوي؟ وهل يرى المتقبّل حقاً رؤية الشخصية أم تراه يرى ما يريد له الراوي أن يراه من هذه الرؤية؟ أليس من يمسك بناصية السرد هو من يمتلك زمام الانتقاء والاختيار؟ ألسنا نجد أحياناً أن وظيفة المقاطع السردية تبئير السارد نفسه من خلال خصائص ملفوظة؟ وإذا كان ذلك كذلك، أفليس الراوي في النهاية هو «من يرى» وإن قدّم ذلك بعين الشخصية؟ ولعل مرد هذا التداخل في نظرنا أن التمييز بين الرائي والراوي لم يكن محكماً، فليس كل متلفظ مبئراً دائماً[24].

والواقع أن مشكلة المصطلح في هذا القسم بدت لنا لافتة وحذر المؤلف من «المغامرة» بالاختلاف عن المتداول كان واضحاً، فبعد أن يبين في الهامش 18[25] أن مصطلح السارد استعمله العرب إلى جانب مصطلح الراوي وأنه «مؤد لمعنى فاعل السرد» يختار مصطلح الراوي لما فيه من معاني التصرف والتزيد فيما ينقل من أخبار، ولكنه يغض الطرف عما يحمله لفظ السارد معجمياً من معاني النسج والرسم بالكلمات، ولعل مرد هذا الاختيار شيوع المصطلح وجريانه على الأقلام لا أكثر. غير أن هذه المآخذ لا تحجب عنا ما في هذا الباب من غناء فهو يبني الفصل الأول منه على أربعة عُمُد، تناول في أولها مسألة الراوي في رواية «وقائع حارة الزعفراني» بين الخفاء والتجلي

فوقف عند الراوي المتظاهر بالحياد (أو «المتحايد» كما يسميه)، وعند الراوي الموجّه للأحداث ثم انتهى إلى الراوي في علاقته بالمروي له. وكان من أهم ما توصل إليه أن «للراوي في «وقائع حارة الزعفراني» صورتين متباينتين: صورة الناقل للأخبار «المتحايد» وهو يتظاهر بموضوعية ما يروي مستنداً إلى طريقة الملفات والتقارير المستقاة من مصادر مختلفة وما تقتضيه من ابتعاد عن المحكي من الأحداث، وصورة لذات متغلغلة بعمق فيما توردة من وقائع، مذكرة إياه، متهكمة منه»[26].

أما ثاني العُمُد فكان علاقة «الأنا» الراوي بـ «الأنا» المروي في رواية «ترابها زعفران». وقد عرض فيه إلى وجوه العلاقة بين الأنا الراوي والأنا المروي من جهة اللغة أي من جهة سجلات الأقوال المختلفة والطبقات اللغوية التي تلاحظ في النص وتكشف طبيعة العلاقة التي تصل الأنا الراوي بالأنا المروي، ثم وقف عند درجات سرد الراوي لحكايته قبل أن ينظر في علاقة الراوي والشخصية المروية بالكاتب لينتهي بعد هذا كله إلى صورة التواصل بين الراوي والمروي له.

أما العماد الثالث فكان فصلاً عن تعدد أطراف القص في رواية «الموت والبحر والجرذ» حيث نظر في «الراوي متكلماً مفتتاً باللغة» يحتفي بصياغة الكلم وكثيراً ما يجريه إجراء يحيد به عن مراجع معينة فإن اللغة لا تحيل إلا على نفسها[27]، ثم نظر في ثنائية تعدد الرواة ووحدة الصوت، ولاحظ أن كثرة الرواة في «الموت والبحر والجرذ» لم ينشأ عنها تعدد في الأصوات[28] وقد قادته هذه الملاحظة إلى التساؤل عن علاقة الرواة بالمؤلف (فرج الحوار) خصوصاً وأنه لاحظ تردد اسمه في أعطاف المروي بما يدفع إلى التساؤل: ألا يجوز أن يُرد النص إلى جنس السيرة الذاتية؟[29]. ويتوّج هذا العماد بالنظر فيما بين الراوي والمروي له من تنازع لا يَنِي، ووقف عن العلاقة المشوبة بالتوتر الشديد بين الكاتب وقارئه[30] وعند الصور التي رسمها الراوي الكاتب للمروي له وهي في مجملها صور «دالة على ما فيه من فساد شبيه بنتن الجيفة» أو «تدل على قصوره عن الفهم»[31].

ويكون رابع العُمُد لعبة الراوي والكاتب في «إخطية» لإميل حبيبي، حيث عرض لمختلف مهام الراوي من مجرد ناقل للأحداث إلى متكلم معلّق ليعود بعدها إلى عرض إشكالية علاقة الراوي بالكاتب، ثم علاقة الراوي بالمروي له. وقد كان المؤلف في غضون كل هذا مدفوعاً بالبحث عن خصائص «العقد الروائي» وما اعتراه من خرق بتدخل الراوي في أحايين كثيرة، وقد خلص الأستاذ الخبو إلى أن «ما قال به الإنشائيون البنيويون من تغييب للكاتب في النص لا ينطبق على كل النصوص»[32] ولكن ألا يكون هذا الحضور للراوي وللكاتب ضرباً آخر من عقد الكتابة؟ ثم ما الذي يضمن أن «مَنْ» ظهر في النص هو الكاتب عينه؟ ألا يمكن أن يكون مظهراً من مظاهر الراوي كما كان الراوي آلية من آليات الكاتب[33].

أما الفصل الثاني من هذا الباب، التلفّظ المضمّن أقوال الشخصيات، قد سعى فيه المؤلف إلى «تناول النص متكلماً» ودراسة خطاب الشخصية[34]. ومن اللافت أن الأستاذ الخبو قد عرّج في هذا السياق على قضية المصطلح معبّراً عما يعترض الباحث العربي من عنت إزاء القضايا الاصطلاحية. فمن خلال تشريعه لاستعمال «أحد المصطلحات الثلاثة: القول والكلام والخطاب» بدلاً من مصطلح الحوار، يستطرد لطرح ما بين هذه المصطلحات من إشكالات لم تنحل بعد وخصوصاً ما يتعلق بحدودها[35]. ولعل هذا الاستطراد، على إيجازه، من أهم ما حواه هذا الفصل، إذ لم يعد المؤلف في بقية هذا الفصل إعادة التصنيف الذي أثبته علماء السرديات لأنماط الخطاب من خطاب مسرّد إلى آخر منقول محوّر في صيغة الأسلوب غير المباشر إلى ثالث غير مباشر حر فرابع منقول وخامس فوري (رغم احترازنا على ترجمة immédiat بفوري إذ هي أقرب إلى معنى مباشر، ولعل المؤلف فرّ إلى مصطلح فوري هرباً من التداخل بين immédiat وdirect) ليعمد بعد ذلك إلى محاولة تنزيل هذه الأصناف إجرائياً في مستوى الروايات المدروسة معزّزاً عمله بجداول بيانية متعددة، عامداً إلى ضروب من الربط بين هذه الأنماط من الخطاب ومسألة الراوي ليخرج في النهاية باستنتاج مفاده «أن

الأقوال المنسوبة إلى الشخصيات، لا يمكن دراستها خارج نطاق القول الأول أي قول الراوي: فقد تكون سائرة في ركابه، مندرجة في منطقه، وقد تكون نازعة إلى الهروب منه والانصراف عنه»[36] وهذا الاستنتاج يؤول به من جديد إلى إعادة طرح مسألة التبئير، فخصص لها الفصل الثالث من هذا الباب، أعاد فيه التساؤل عما يعنيه هذا المصطلح خصوصاً وأن «الحدود التي وضعت للتبئير لم تكن خليقة بتبديد ما حفّ بالمصطلح من مظاهر غموض متأتية من أسباب شتى»[37] ملاحظاً اختلاف المنظّرين في المصطلحات رغم اتفاقهم في التقسيم الثلاثي، فبويون Pouillon وتودوروف Todorov يتّفقان في استعمال مصطلح «*الرؤية*» بينما يستعمل فاولر Fowler مصطلح «*المنظور*»، أما جينات Genette فيستعمل مصطلح «*التبئير*». وقد كان هذا العرض مقدمة لدراسة التبئير في الروايات المدروسة من زوايا مختلفة، فوقف عند التبئير الظاهر والتبئير الباطن في «وقائع حارة الزعفراني»، ووصل إلى أن الرواية مبأرة بطريقة مزدوجة، «فالراوي يظهر من خلال تركيبه الخارجي للأحداث... أنه راو محايد لا يعلم من هذه الأحداث إلا بقدر ما تقوله الملفات، ولكن هذه الطريقة في إدراك الوقائع لاتلبث أن تكشف حقيقتها إذ لا تعدو أن تكون قناعاً لما في النص من الاعيب... وهو أيضاً قد يتظاهر بنقل ما يراه أو ما يتأوله بالاعتماد على علامات بعينها تظهر على الشخصيات بطريقة التبئير الخارجي. ولكن ذلك كله لا يخرج متى وصلنا هذه الأنواع بعضها ببعض عن التبئير الصفري الذي يكون الراوي فيه عالماً بدقائق الأمور وإن بطريقة خفية»[38] ووقف عند التبئير المتغير باستمرار في «الوجوه البيضاء» فلاحظ عدم استقرار التبئير على حال واحدة وتحوّله الدائم من نمط إلى آخر، ولعل أهم ما وصل إليه المؤلف في هذه النقطة اعتباره «ما ذهبت إليه هامبورغر من انتفاء الأحاديث الداخلية في نص مسرود بضمير المتكلم لا يعدو أن يكون ضرباً من التنظير المجرد الذي لا مسوغ له إلا بحثها عن منطق للأدب»[39]. ووقف أخيراً عند التبئير المعقّد في «ترابها زعفران» فرد هذا التعقد إلى عدة أسباب «منها التطابق بين الراوي

والمروي، ومنها أيضاً انقلاب التطابق بينهما إلى تباين من حيث الضمير (...) ومن هذه الأسباب أيضاً الاختلاط المتكرر بين زمني الراوي الكهل والطفل وكذلك التمازج بين زمن الرواية وزمن الإدراك»[40]. لينغلق الكتاب إثر ذلك بباب ثالث أفرده المؤلف للخطاب العامل.

الباب الثالث: الخطاب العامل

وهذا الباب في نظرنا من أهم أبواب هذا الكتاب بل لعله أهمها على الإطلاق. فيه انعتق الأستاذ الخبو من ربقة المباحث الجاهزة ليقدّ لبحثه سمتاً غير مسبوق على حد علمنا.

فهذا الباب يوسّع دائرة التعامل مع الخطاب القصصي بتناول «الخطاب من حيث ما يؤديه من أعمال يسوقها المتكلم إلى المخاطَب»[41]، وجليّ من خلال هذا التحديد أن المؤلف يسعى إلى استثمار منجزات التيار التداولي (البراغماتي) وتطويعها لخدمة السرديات، وهو لا يقتصر في عمله على تبني توجهات المدرسة التداولية وإنما يتجاوز ذلك إلى «جلب» مصطلحاتها المركزية من قبيل أعمال القول Actes locutoires، والأعمال المقصودة بالقول Actes illocutoires، وأعمال التأثير بالقول Actes perloc-utoires، ولا شك أن اقتحام المؤلف هذا المجال ومحاولته توظيف الرؤية التداولية فيه من الجدّة والطرافة الشيء الكثير. ولولا شيء من التهيّب، لم يعلن عنه المؤلف صراحة، لكن هذا العمل رائداً في هذا المجال ضمن الدراسات النقدية العربية، بيد أن الأستاذ الخبو طلب السلامة فعرّج على «المقام» أحد العناصر الأساسية في «الأعمال المقصودة بالقول» ليجعله مدار هذا الباب فاهتم بالمقام التعاملي الداخلي في «وقائع حارة الزعفراني» ليبين أن «الكلام الهامس غير المنطوق في نص» «وقائع حارة الزعفراني» يتضمن العديد من الأعمال بالقول من أهمها الإثبات والنفي والتمني والاستفهام (...) ومن أهم ما اتسمت به هذه الأعمال كونها لا تتبع نظاماً تعاملياً طبيعياً كما

هو في المقام المألوف، فمن ذلك أن أعمال التمني كثيراً ما تتكرر باعتبارها ردوداً متماثلة على أحوال مختلفة. ومن ذلك أيضاً أن التحوّل الطارئ على أعمال الاستفهام لا يخضع لمنطق تعاملي مألوف، وإنما يخضع لتوتر في النفس وشدة انفعالها بما تتجز من أعمال»[42]. واهتم في فصل لاحق بالمقام التعاملي المزدوج في «رامة والتنين» حيث يختلق البطل لنفسه مقاماً يتحدث فيه، فينصرف عن المقام التخاطبي إلى القول الداخلي يواصل فيه الحديث إلى نفسه أو إلى رامة في ذهنه[43]، وخصّ الفصل الثالث من هذا الباب بدراسة المقام التعاملي الفعلي في «الموت والبحر والجرذ» من خلال ما لاحظه في هذا الأثر من حضور وغلبة للسؤال «وقد يتشكل السؤال ويُلقى لا لغاية انتظار معلومة تستفاد من المخاطَب ولكن لغاية السؤال فحسب»[44]. ويتوّج هذا الباب بفصل «جامع» تناول فيه المقام التعاملي بين الراوي والمروي له في مختلف الآثار المدروسة، والدافع إلى هذا الفصل، كما يبين المؤلف نفسه، أن «ما يدور في ذهن الشخصيات من أقوال وأعمال، أو ما يجري بينها من أحاديث ليس إلا مندرجاً في خطة أوسع يمتلك ناصيتها الراوي ويتوجه بها إلى المروي له»[45] لذلك وقف عند خطة الراوي لتضخيم الظواهر والأحوال بطريقة تجعل هذا التضخيم قناعاً لعمل أساسي بالقول، هو إمّا دعوة المروي له إلى الإعراض عن الحياة في كنف التصورات الغيبية (في «وقائع حارة الزعفراني»)، وإما الاحتجاج بجدارة الفلسطينيين بأرضهم (في «إخطية»). كما وقف عند تغير طبيعة التعامل بين الراوي والمروي له في نصي «رامة والتنين» و«ترابها زعفران» حيث يسعى المتكلم أن «يقدّم عن نفسه صورة تروم إفتان المروي له وإعجابه عوضاً عن إخباره»[46] وعندما يكتنف المقامات التعاملية بين الراوي والمروي له من توتر بسبب ما يصنعه الأول عن نفسه من صور مشوّهة ينكرها الثاني من قبيل ما نجد في «الموت والبحر والجرذ» أو في «عالم بلا خرائط» أو «الوجوه البيضاء».

الخاتمة:

لقد كان كتاب «الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة»، في نظرنا إحدى العلامات البارزة في النقد الأدبي العربي عموماً وفي علم السرديات خصوصاً، حاول فيه الأستاذ محمد الخبو إعادة تشكيل المعطى النقدي الغربي ليتلاءم مع النص الإبداعي العربي. ولعل المزيّة الكبرى لهذا العمل أنه يجعل النص النقدي تابعاً للنص الإبداعي.. لذلك وجدنا المؤلف أحياناً يرد على بعض النقاد المعاصرين آراءهم (من قبيل ما صنع من الإنشائيين البنيويين في الصفحة 346 أو مع هامبورغر في الصفحة 437) ويصفها بأنها من باب التنظير المجرد ليس أكثر.

ولئن كان هذا العمل، أحد أهم الدراسات الصادرة مؤخراً فإنه لم يخل، فيما نرى، من بعض المآخذ لعل أهمها ما يتصل باستعمال المصطلح النقدي واللساني العربي وإجرائه، فقد لفت انتباهنا «مماهاة» المؤلف، ضمنياً، بين الراوي والكاتب دون تبرير ذلك، أو التشريع له، ودون إشارة إلى اختلاف الكاتب Ecrivain أو تميّزه عن المؤلف Auteur[47]، وإن كان في حديثه عن رواية «إخطية» لإميل حبيبي يستعمل مصطلح الكاتب في معنى المؤلف[48]. ومن أبرز مواطن هذه المماهاة استعماله للمصطلح المركّب «الراوي الكاتب»[49]. ولسنا هنا بصدد المؤاخذة، فالنص النقدي، شأنه شأن النص الإبداعي، نص مفتوح، وقد يكون هذا الاستعمال منبثقاً من رؤية نقدية أو فلسفية وجيهة لكنه يحتاج، وهو يخرج بنا عن المألوف المعتاد، إلى بيان ذلك، لأننا نعتقد أن كل تجديد أو اختيار ينبغي أن يحاط بالتفسير والتشريع اللازمني، وإلا عُدّ من قبيل ما يخرج عفواً من غير بديهة.

الهوامش

1) الدكتور محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، نشر مشترك بين كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ودار صامد للنشر والتوزيع صفاقس 2003.

2) الدكتور محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص 32.

3) نفسه ص 34.

4) نفسه ص 35.

5) نفسه ص 36.

6) نفسه ص 36.

7) نفسه ص 37.

8) نفسه ص 63.

9) نفسه ص 64.

10) نفسه ص 132.

11) نفسه ص 133.

12) نفسه ص 148.

13) نفسه ص 209.

14) انظر مثلاً استغلاله لغريماس وكورتاس وديكرو والمنصف عاشور والقزويني في غضون هذا الفصل.

15) محمد الخبو: الخطاب القصصي... ص 217.

16) نفسه ص 224.

17) نفسه 236.

18) نفسه ص 237-238.

19) نفسه ص 238 في الهامش 39.

20) نفسه ص 242.

21) نفسه ص 242.

22) نفسه ص 243-244.

23) يقوم التبئير على أركان ثلاثة هي: الاختيار والرؤية والتقديم (Sélection, Vision, Présentation).

24) انظر في هذا السياق حديث مايك بال عن مستويات التبئير ضمن مقالها Narration et focalisation في مجلة POTQUE N°29, février 1977.

25) محمد الخبو: الخطاب القصصي... ص 246.

26) نفسه ص 268.

27) نفسه ص 300.

28) نفسه ص 314.

29) انظر أمثلة على إقحام اسم «فرج» في حوار بريارا والجرذ ص 315.

30) نفسه ص 318.

31) نفسه ص 309.

32) نفسه ص 346.

33) انظر مايك بال في مقالها السابق ص 115 و116 خاصة.

34) محمد الخبو: الخطاب القصصي... ص 348.

35) نفسه ص 350.

36) نفسه ص 408.

37) نفسه ص 410.

38) نفسه ص 426-427.

39) نفسه ص 437.

40) نفسه ص 443.

41) نفسه ص 450.

42) نفسه ص 465.

43) نفسه ص 467.

44) نفسه ص 496.

45) نفسه ص 526.

46) نفسه ص 526.

47) المألوف في علم القص الحديث عن المؤلف (خارج النص) والراوي (داخل النص)، ولا صلة، مبدئياً، بينهما. انظر في هذا مقال مايك بال السابق وFgures III لجينات.

48) محمد الخبو: القصصي... ص 320-321.

49) نفسه ص 318-319.





روايات ما بعد «الثلاثية»



فاروق مغربي

إنّ روايات ما بعد الثلاثية كانت موضع خلاف بين النقّاد من حيث تأويل بعض الأحداث أو الشخصيات، وهذه الخلافات، بشكل عام، هي دليل غنى للرواية، وفي هذه المرحلة سنلحظ شيئاً من الاختلاف حول التسمية نفسها أيضاً.

الناقد «نبيل راغب» يطلق تسميته ليبدأ بعدها مباشرة بتناول رواية «أولاد حارتنا» ومن دون أن يعطي القارئ سبباً واحداً جعله يختار هذا الاسم لهذه المجموعة من الروايات. أما الناقد «النساج» فيطلق على روايات هذه المرحلة اسم الواقعية النقدية، لأن الروائي يتعرّض بالنقد إلى تجربة الاتحاد الاشتراكي، ويعرّي المنتفعين من الثورة ومن النظام الاشتراكي معاً، ويرى أنّ الروائي استطاع أن يتخذ موقفاً مما يجري حوله، إذ إنّه تناول المتناقضات القائمة كلّها[1]. أما "صبري حافظ" فقد أطلق عليها اسم «الواقعية الجديدة» لأنّ رواياتها تنطلق من أرض الواقع، ولكنها جديدة، لم يسبق للروائي أن تناول الروايات التي قبلها بهذه الطريقة الجديدة[2]. والناقد "طه وادي" يرى فيها روايات «واقعية فلسفية»[3]. ورجاء النقاش يرى فيها «واقعية وجودية» ويلاحظ أنّ الروائي هنا قد انتقل من «المحلية» باتجاه المشكلة الإنسانية العامة، التي لم يتوان في أن يسميها «النزعة العالمية»[4] وانتقال الروائي نجيب محفوظ إلى هذه المرحلة ليس بدافع المزاج الشخصي، بل «استعدّ لها استعداداً واضحاً، فقد أصبح أسلوبه مليئاً بالندى الشاعري الحلو، بعد أن كان جافاً موضوعياً قاسياً، وأصبحت كتابته ذات موسيقا داخلية تتسرب إلى روحك تسرباً عميقاً، وتشعرك حقاً أنّ الفنان الذي كان يتحدّث عن الإنسان في مصر، أصبح يستمدّ من مشاكل الإنسان المحلي صورة للإنسان العالمي»[5]. أما الناقد محمود أمين العالم فيقف ممثّلاً للذين يطلقون على

هذه المرحلة اسم «المرحلة الفلسفية»[6] وعلى الرغم أنّ هذه المرحلة يغلب عليها طابع التجريد الفكري بإجماع أكثر النقّاد[7] إلا أنها لا تفتقر أبداً إلى الطابع التاريخي أو الدلالة الاجتماعية، وهذا يعني أن ثمة تواصلاً بين هذه المراحل، وهي «تسميات ضرورية ونافعة من الناحية المنهجية، والمهم ألا تخدعنا... فتقيم حوائط صينية بين المراحل الثلاث(*)، تحرمنا من متابعة النمو والتداخل بين هذه المراحل جميعاً»[8]. أما الدكتورة عزيزة مريدن فتضيف كلمة «الدرامية»، لتصبح هذه المرحلة عندها «المرحلة الدرامية»[9] واسم المرحلة الفلسفية هذا، هو الذي حدا بالناقد «مصطفى التواني» للجوء إلى تسمية أوسع هي «المرحلة الذهنية» ويعلل هذا الأمر بأن «الأفكار الذهنية المجردة هي التي حلّت في هذه الروايات محلّ الأشخاص، وعوّضت الأطروحة الفلسفية العقدة الروائية الكلاسيكية»[10].

بقي ناقدان اختارا تسمية أخرى هي «المرحلة التعبيرية» والناقدان هما شفيع السيد في كتابه «اتجاهات الرواية المصرية»، والمغربي حسن درويش في كتابه «الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ»(**) و«السيد» يفرق بطريقة جيدة بين الرواية التعبيرية والرواية الذهنية، ويرى أن المؤلف في الرواية التعبيرية «لا يخلق الفكرة من أساسها كما في الرواية الذهنية، ولا يتلقفها من التراث ثم يعيد تشكيلها كما في الرواية الأسطورية بحيث يكون مضطراً في كلتا الحالتين إلى خلق عالم خاص يتواءم مع فكرته، وإنما هو يستمد فكرته من الواقع، أو بعبارة أخرى يلهمه الواقع الحي الذي يعيشه هذه الفكرة، ومن ثم يسعى إلى التعبير عنها ويوظف من الوسائل الفنية ما يراه كفيلاً بتحقيق هذه الغاية، وبعض هذه الوسائل قد ينبو عن الواقع المألوف لكن المؤلف يظل دائماً موصولاً بهذا الواقع، غير غائب عنه، مهما دقت أداة الوصل بينهما»[11]. والاتجاه التعبيري في الرواية أحدث الاتجاهات وآخرها ميلاداً، وقد ظهر على يد الروائي نجيب محفوظ[12] وهو «ثورة جذرية على الواقعية، فبدلاً من تمثّل العالم تمثيلاً على نحو ما يدعو إليه المذهب الواقعي، يقوم المؤلف بالتعبير عن تجربته الباطنية بتمثيل العالم كما

يبدو لعقله، أو عقل إحدى شخصياته التي تكون عاطفية أو مضطربة أو شاذة»[13]. أما ميزة هذا الاتجاه فتكمن في «أنّه جعل من الرواية عملاً فنياً لا يتمثّل عصبه الرئيسي في الحبكة التي تتوالى فيها الأحداث توالياً منطقياً تنبني في النتائج على المقدمات وإنما يتمثّل في المستحدثات الفنية... التي لا تواتي القارئ بسهولة، ويتطلّب إدراكها كثيراً من التأمل والمعاناة، ومن هذه الناحية أيضاً اكتسب العمل الروائي قيمة جديدة في عالم القراءة، ولم يعد مجرّد مسالة لمن يرغبون شغل الوقت وإزجاء الفراغ»[14]. ومن المعلوم أنّ «التعبيرية» بدأت في فن الرسم ويصف معجم «بنجوين» الفني الاتجاه التعبيري بقوله إنّه: «البحث عن تعبيرية الأسلوب بواسطة المبالغات والتحريفات في الخط واللون، وهو أيضاً تخلّ متعمّد عن النزعة الطبيعية الكامنة في التأثيرية من أجل أسلوب مبسّط يحمل أثراً انفعالياً أكبر»[15]. وهكذا يغدو التجريد انفصالاً مجازياً عن الواقع «بكافة نسبه ورسومه البيانية وإحصائياته، ولكنه في الوقت نفسه أحشاء هذا الواقع وأغواره البعيدة مهما لجأ إلى تفتيت وحدة القياس التقليدية»[16].

وسواء اعتمدنا المرحلة الفلسفية، أو الذهنية، أو التجريدية، أو غيرها من التسميات، فلن تختلف ظروف الدراسة، لأنّ أصحاب هذه التسميات جميعاً قد صبوا في بوتقة واحدة، والنتائج التي خرجوا منها واحدة تقريباً، بل إننا لن نفاجأ إذا رأينا الصفات العامة لهذه المرحلة تكراراً لما توصّل إليه النقّاد الفنيون، ذلك أن ثمة إجماعاً على أنّ نجيب محفوظ قد عدّل من أسلوبه الوصفي المسهب، فما عدنا نرى وصفاً دقيقاً للأماكن ولا تصويراً مفصلاً للشوارع، والأزقة والغرف والأشخاص، فالروائي قد استعاض «عن ذلك كله بوصف الحركة النفسية للبطل وحده، وفي سبيل ذلك، ركّز تركيزاً كبيراً على الحلم، لشرح موقف البطل أو مشاعره، واقتصر على ما هو أساسي، حاذفاً كل ما عداه من خلفية اجتماعية تعنى بتصوير حيوات الناس في دقائقها وتفاصيلها»[17]. ومن الوسائل التي أجمع عليها النقّاد، واعتمد نجيب محفوظ اعتماداً أساسياً في روايات هذه المرحلة، اللجوء إلى تيار

الوعي[18]، ويتصل بهذا الأسلوب خاصية أخرى «هي عدم الاعتراف بمنطقية تقسيم الزمان إلى ماض وحاضر ومستقبل»[19]. وكذلك «اكتناز السرد وإضمار كثير من الأحداث»[20].

ووفقاً لكل ذلك، تغدو الظاهرة الرئيسية في معمار هذه المرحلة هي «الوحدة العضوية، الوحدة التعبيرية، الوحدة الشعرية، التي تكاد تجعل من رواياتها ملاحم وقصائد درامية»[21].

إنّ غايتنا من وضع هذه الآراء النقدية جنباً إلى جنب هو الوصول إلى قناعة مفادها أنّ اختلاف التسميات لم يؤدِّ إلى اختلاف النتائج.

قبل الانتقال إلى روايات هذه المرحلة نريد أن نقف وقفة متأنية أمام الناقد «التواني» فكتابه في جملته، وكما صرّح هو عبارة عن «دراسة مورفولوجية تكشف قدر الإمكان عن تركيبتها البنيوية»[22]. وهو يعتمد على الطريقة التي ضبطها «بروب» في كتابه "مورفولوجية الحكاية" والمتمثّلة في العناصر التالية:

«1 – وصف مختصر للحركة التي تمثّلها الوظيفة(*).

2 – تعريف موجز ما أمكن لمفهوم الوظيفة...

3 – رمز مناسب لكل وظيفة حتى يمكن أن نقوم بمقارنة تبسيطية بين هياكل عدة حكايات»[23].

الأمر الذي نأخذه على الناقد في انطلاقته هو «تسفيهه» الروايات السابقة حتى يصل إلى أنّ الروايات اللاحقة هي القمة الحقيقية، وما دونها لا قيمة فنية له، فعندما يتعرّض إلى لغة روايات المرحلة الاجتماعية يقول إنّها: «كانت لغة مباشرة تثقل عليها قوالب البلاغة العتيقة، تكاد تكون عارية من كل صورة، عاطلة عن كلّ وظيفة فنية سوى أنّها قناة للتواصل والتبلي»[24]. وكنا سنقبل هذا الكلام فيما لو وجدنا ما يسوغه، ولكن وضعه بهذه الطريقة يجعلنا لا نوافق عليه بحال.

يبيّن الناقد في عرضه لصفات هذه المرحلة أنّها تميّزت بالتفاعل الحي بين الشكل والمضمون[25]، كذلك يرى أنّ الروائي «ما عاد ينقل لنا الأشياء نقلاً مجرّداً مثلما كان يفعل في المرحلة الواقعية، وإنما أصبح ينتقيها انتقاءً مدروساً، ولا يذكر من صفاتها إلا ما يخدم غايته من ذلك الانتقاء. ولذلك نلاحظ أنّ اهتمامه بتصوير الأثاث قد نقص كمّياً عنه في المرحلة السابقة. وأصبحت الأشياء خاضعة للتكثيف الرمزي»[26]. ووفقاً لهذا فإنّ محفوظ أصبح في هذه المرحلة يجعل من المكان رمزاً فكرياً[27]، بل إنّه نصر حي وجزء من الشخصية المحورية[28]. أما الزمن فصار «عنصرا» معقّداً وشرياناً حقيقياً من شرايين الرواية[29]. ويقسمه الناقد إلى:

- زمن الخلق: وهو «الزمن الذي خلق فيه الكاتب عمله، ومعرفته ضرورية لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي لأنه لا يوجد عمل فني قام في الهواء مهما كان خالياً»[30].

- الزمن الخارجي: وهو «الزمن الذي يبقى عند طرفي الرواية، أي البداية والنهاية. وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي، وما يحويه من موضوعات اجتماعية. إنّه التوقيت.

- القياسي للأحداث التي تجري في الآن، ولذلك فإنّها تروى بصيغة الحاضر، ويكون هذا الزمن إطاراً خارجياً لكامل الرواية»[31].

- الزمن الداخلي: وهو الأكثر أهمية لأنّه يرتبط بالشخصية المحورية بالرواية «وإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو الزمن الحاضر، فإنّ الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة «الومضة الورائية»، وهو زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعيه: حلم النوم، وحلم اليقظة. وبعبارة أدق هو زمن الديمومة، أي الزمن الجاري، لا الزمن المقاس، لأننا إذا قسنا الزمن فمعنى ذلك أننا افترضنا توقفه بين نقطتين. والشيء المقاس شيء جاهز بينما الديمومة زمن يجري ويتكوّن»[32].

يتناول الناقد في كتابه هذا ثلاث روايات لنجيب محفوظ هي: «اللص

والكلاب والطريق، والشحاذ، ويدرسها وفقاً لفرضية يلزم نفسه بها، وهي أنّ هذه الروايات هي عناصر ضمن نظام واحد، أو بعبارة أخرى إنّ هذه الروايات هي ثلاثية جديدة في أدب نجيب محفوظ[33]. وهذه اللفتة الذكية التي لم يتطرّق إليها أحد من النقّاد، لنا عليها بعض المآخذ، فلو كانت هذه الروايات تشكّل ثلاثية لكانت متصلة الصدور، وهي ليست كذلك، وإلا فإنّ من حقنا على المؤلف أن يشير لنا بأنّها ثلاثية، ثم ما هو الرابط الذي يجمع بين هذه الروايات؟ إنّها مختلفة من حيث الموضوع، على الرغم من وجود بعض القواسم المشتركة بينهما، ولكن هذه القواسم، وقواسم أخرى غيرها، موجودة ضمن روايات المرحلة كلها، سواء من حيث البطل الفرد، أو من حيث النهاية المأساوية، أو اللغة المكثّفة والمركّزة.. إلخ. ومع هذا، نجد لزاماً علينا أن نحترم رأي الناقد طالما أنّه اختار هذا الدرب.

سنحاول في هذه الدراسة، ما أمكننا، أن نترك العام من الأحكام النقدية، والتي ورد مثيلها معنا، في سياق هذا البحث ونقتصر على «الجديد» من الآراء بغية الوصول إلى ما قدّمته الدراسة المرحلية إلى النقد الروائي حول روايات نجيب محفوظ. وكما أشرنا سابقاً، فإنّ هذه المرحلة تبدأ مباشرة بالروايات التي تلت «الثلاثية»، وهذا يعني أنّها تبدأ برواية «أولاد حارتنا» وأشرنا أيضاً، في غير موضع، أنّ هذه الرواية لا ترقى بحال إلى مصاف الروايات الفلسفية، ومع هذا فأكثر الدراسات حولها كانت تضعها ضمن هذه المرحلة ففدت هذه الدراسات تتسم بالعاطفية، وغير العلمية. يظهر هذا جلياً من قول «يحيى حقي» الذي يرى أنّ الروائي قد حقق في هذه الرواية «ما عجز عنه غيره من الكتّاب، حقق الأمل الذي كنا نتطلّع إليه، وهو ارتفاع الأدب عندنا إلى النظرة الشاملة والتفسير الفلسفي الموحّد للبشرية جمعاء، ووضع تاريخ الإنسان في بوتقة واحدة»[34]. ويظهر هذا جلياً، أيضاً، في قول «العالم» الذي رأى فيها «ملحمة شعرية على غرار ملاحمنا الشعبية.. بل لعلّها تفوقها من حيث الرواء والعمق والشاعرية. إنّ بناءها الفني هو بناء الشعر الملحمي، ولغتها هي لغة الحكمة والنبوءة والشعر. إنّها لغة التركيز

والشمول والعمومية والتجريد والإيقاع العميق»[35]. ولا نظن أحداً يوافق أحد الناقدين على لغته الإنشائية القائمة على المديح لا التحليل العميق.

وحده الناقد عبد الرحمن أبو عوف، بين النقّاد المرحلين، يرى أنّ هذه الرواية هي دون الروايات الأخرى فنياً، ولذلك قال إنّه «ربما تصبح الرواية مدخلاً للمرحلة الفكرية الإبداعية التي قدّم خلالها الروائي كلاً[*] من اللص والكلاب، والسمان والخريف، والطريق، والشحاذ، وثرثرة فوق النيل وأخيراً ميرامار»[36].

في «اللص والكلاب» ثمة إجماع على أنّ «خروج سعيد مهران من السجن ليس مجرّد خروج إنسان من السجن، بل هو مجيء الإنسان إلى العالم»[37].

ويرى «التواني» أنّ هذه الرواية تشترك مع رواية الطريق والشحاذ «في ثلاثة أفعال وظيفية هي: الانطلاق -البحث - الفشل»[38]. وقد ركّز على عدد من النقاط المشتركة بين روايات هذه «الثلاثية الجديدة» وهي:

أ - نقطة البداية: «وهي تبدأ من لحظة انعتاق أو انفكاك قيد ما عن الشخصية المحورية، فسعيد مهران خرج من السجن، وصابر ماتت أمه «الماضي السيئ» وفي الشحاذ قيد العادة والرتابة والركود الآسن»[39].

ب - الانغلاق والانفتاح: كانت هذه الروايات تبدأ بانفتاح ثم تسير أحداثها نحو التقيد التصاعدي[40].

ج - الإيهام: وهو «انفتاح كاذب استعمله نجيب محفوظ ليجدّد الدافع والحركية في رواياته»[41].

ورأى الناقد أنّ هذه الرواية (اللص والكلاب) واحدة من روايات العبث واللامعقول، ويقول: «ورغم أنّ عبارة «عبث» لم تتكرّر فيها إلا 12 مرة بينما ذكرت 21 مرة في الشحاذ و11 مرة في الطريق، فإنّ كلّ شيء فيها ينطق بالعبث»[42].

والآن، كيف نظر النقّاد إلى بطل هذه الرواية؟ إنّه عند نبيل راغب «بطل يحمل كلّ بذور المأساة، فهو يحارب الخيانة بمفرده، ولكن ضرباته تطيش، ولا تصيب إلا الأبرياء، وتتحوّل حياته إلى جحيم متصل، وتنقلب أيامه إلى كابوس ثقيل يقلق راحته أثناء النهار، ويزوره في الليل زيارة الضيف الثقيل، وبذلك يثير تعاطف القارئ مع مصيره، إذ إنّه ثار على الخونة، والخيانة ولكنه لم يعرف كيف ينظّم ثورته»[43]. وواضح تعاطف الناقد مع هذا البطل، والواقع أننا لمسنا مثل هذا التعاطف عند جميع النقّاد، فهو بطل وجودي يعاني من التأزّم والغربة[44]. وهو يدين الانتهازية كتدهور في قيم النبل والإخلاص للمبادئ، ويختار طريق المواجهة الذي أدّى به في النهاية إلى الموت، إنّ سعيد مهران «هو رمز لقيمة أصيلة في مجتمع متغيّر ومتدهور، ولئن فشل في قلب عجلة الزمن، فقد أهدر دمه احتجاجاً على هذا الحاضر الذي فقد فيه كلّ قيمة أصيلة، قيمة الأبوة والحب والصدق والحرية»[45].

أما شخصية الشيخ المتصوّف علي الجنيدي الذي كان يلجأ إليه سعيد مهران فهي ترمز «إلى حياة الوداعة والسكينة والهدوء، على النقيض تماماً من حياة العنف والاضطراب والقلق التي عاش فيها سعيد»[46]. كذلك موقع «شقة نور» التي ارتضاها سعيد مكاناً لاحتمائه واختفائه على التخوم الفاصلة بين مساكن الأحياء ومقابر الأموات في باب النصر، يرمز من ناحية أخرى إلى موقع سعيد نفسه على شفا الهاوية متأرجحاً بين الموت والحياة، حين أصرّ على ارتكاب الجريمة مهما كان الثمن[47]. وللناقد «التواني» رأي قريب من هذا عندما يقول: «إنّ تزاوج مسكن منزل نور والمقبرة هو تزاوج الحياة والموت في ثنائية متوازية لا معنى لأحدهما إلا بوجود الآخر، لذلك عندما انغلق في وجهه مسكن نور انفتحت له المقبرة، أما الخلاء فيلعب دوراً مكملاً للمقبرة، فهو أيضاً العدم، أو هو الوجود المعدوم الذي كان يعيشه سعيد مهران»[48].

نلاحظ أنّ هذه الآراء لا تختلف جوهرياً عن الآراء التي أثبتناها في

قسم التحليل الفني، ولعلّنا نتذكّر أنّ الناقد محمود الربيعي في كتابه «قراءة الرواية» لم يتعرّض إلا لهذه المجموعة من الروايات.

في «السمان والخريف» يركّز النقّاد على أنّ مبعث الإحساس بالضياع والقلق لبطل الرواية ناتج عن أزمة الوضع السياسي الجديد، كما أنّ شخصية الدباغ ترمز إلى جماعة من حزب الوفد، وهذه الجماعة قد تقوقعت داخل نفسها، وعجزت عن التكيف مع الوضع السياسي الجديد[49]. ويرى الناقد «نوفل» أنّ نجيب محفوظ يلجأ في هذه الرواية إلى «معالجة سياسية هي أولى معالجاته السياسية بعد قيام ثورة 1952، فيرمز بأسراب السمان إلى الوفديين، جاعلاً من فترة حكمهم خريفاً يشمل فترة الحكم السابق على قيام الثورة»[50]. والواقع أنّ أغلب النقّاد قد شرحوا هذه الرواية على الطريقة التي عرضناها في الفصل الأول من هذه الأطروحة[51]، وأغلبهم تناول شخصياتها بالأسلوب نفسه الذي تناولها فيه بقية النقّاد، فيرى الناقد «درويش» مثلاً أن من الشخصيات الرامزة في هذه الرواية شخصية الشاب الأسمر، ذي الطول الفارع والعضل المفتول الذي لقي عيسى الدباغ في منتصف الليل، فهذا الشاب الذي كان جريئاً وعنيفاً، ولم ينته التحقيق معه سابقاً إلى إدانة، وكان مع هذا، قد أرسل إلى المعتقل، هو «رمز لفكر الثورة المصرية الذي كان مايزال في دور التكوين خلال الأربعينات، والذي لم يلقَ ترحيباً من جانب حزب الوفد على الرغم من موقفه الوطني تجاه الملك والاستعمار البريطاني، وذلك لخروجه عن إطار الفكر السياسي الذي التزم به الحزب»[52].

أما عن أسلوب الروائي في هذه الرواية، فلم يختلف، عند النقاد، عن النعوتات التي أشرنا إليها في بداية هذه المرحلة، فالكلمات «مشحونة شحنات موحية، وذلك من أثر استعماله للعبارة المركزة بعيداً عن البلاغة والإطناب» وكذلك تجنّب الروائي استعمال «المقدمات الطويلة في مطلع الفصول حيث كان يحلو له أن يصف الخلفية الاجتماعية بتفاصيلها»[53]. وما قيل عن

الأسلوب يقال عن الرمز الذي يلعب دوراً كبيراً في إخصاب اللغة، وحشدها بظلال المعاني»[54].

ينطبق هذا الكلام بحرفيته على رواية الطريق، ولعلّ هذا التماثل بين النقّاد من جهة وبين النظرة إلى الروايات من جهة أخرى، إنما يعود إلى النظرة العامة التي توجه هذه الروايات، فدائماً يشعر القارئ أنّ الناقد يشدّه إلى أكثر من رواية، كما كان يفعل «التواني»، وكما فعل «السيد» بقوله: «والاتجاه العام الذي يجتاح الشخصيات الرئيسية في الروايات الأربع الأولى - اللص والكلاب، والسمان والخريف، والطريق، والشحاذ - هو الإحساس بالقلق والمطاردة والغربة النفسية، وافتقاد الأمان والاستقرار وإن اختلفت البواعث والملابسات في كل منها»[55]. وإذا أراد الناقد أن يخصص كلامه فإنه يكرّر أكثر ما قاله سابقاً، كقوله: «ولا يرتبط الإحساس بالقلق والضياع في رواية «الطريق» بتغير وضع البطل السياسي في المجتمع، وعجزه أو تأبيه على الكشف مع هذا الوضع، واستساغته له على نحو ما رأينا في السمان والخريف، وإنما يعود إلى المحاولة المضنية العقيم للبحث عن قيم الحرية والكرامة والسلام، والتي تفجّر ينبوعها الأول في نفس بطل الرواية «صابر الرحيمي» في الساعات الأخيرة من حياة أمه «بسّيمة عمران»[56]. يعود سيد الرحيمي وفقاً لهذا «رمزاً للحياة النظيفة المطهرة، حياة الكرامة والحرية والسلام التي بات على صابر أن ينشدها، يسعى لبلوغها بعد هذا الماضي المهين الذي خلفته له أمه»[57]. ثمة رأي طريف وجدير بالتوقف في دراسة «التواني» هو قوله: «وإذا عدنا إلى التحليل الفرويدي، فإنّ زواج «صابر» من «كريمة» المزمع، يمثّل عقدة حب الأم، لبنة ذلك الماضي وأصله. وقتله العم «خليل أبا النجا» إنما هو قتل «لوالده» «سيد الرحيمي»، رمز المستقبل والحرية والكرامة والسلام، وهو بالتالي ردم للطريق التي رسمتها له إلهام، وهكذا حلّت عليه النقمة التي دمّرت أوديب من قبله»[58]. ويدرك الناقد أن قتل صابر لكريمة قد جاء متأخراً جداً، فلم يفده في شيء على الإطلاق.

إنّ هذا الرأي النقدي نسجله للناقد، لأنّ أحداً من الباحثين لم يتعرّض له، وهو، على جدته، رأي فيه الكثير من الدقة. وثمة رأي ثان ليس مبتكراً ولكنه جدير بالتوقف، فعندما يتحدّث الناقد عن ظاهرة المكان في هذه الرواية يقول: «وأول ما نلاحظه هو التضاد في الهيئة الخارجية، فمبنى الجريدة «فيلة» صغيرة، وفندق القاهرة عمارة متكوّنة من أربعة أدوار، والتضاد الثاني يتمثّل في الزمن فمبنى الجريدة يبدو من خلال لونه الأبيض أحدث من الفندق الذي يوحي كلّ ما فيه بالقدم، فهو جزء من الماضي، بينما الجريدة جزء من الحاضر، والاختلاف الثالث يتمثّل في الموقع، فمبنى الجريدة يقع بميدان التحرير، بكل ما تحمله هذه اللفظة من معان حافلة، بينما يقع الفندق بشارع الفسقية بكل ما تحمل هذه المادة اللغوية من معاني الفسق، وآخر هذه الاختلافات ما يبعثه بياض الجريدة في النفس من انشراح يتناقض مع الكآبة التي يشيعها جو القدم على الفندق... ولا تكتمل صورة هذا التضاد بين مبنى الجريدة والفندق، إلا عندما نذكر بالتضاد الذي يقابل بين كريمة صاحبة الفندق وإلهام الصحفية بجريدة أبي الهول»[59]. ومما لا شك فيه أن هذه الملاحظات الجيدة تدعم الرأي الآخر الذي يرى أنّ نجيب محفوظ قد بدأ في هذه الروايات بانتقاء الأمكنة انتقاءً مدروساً فيه الكثير من الإبداع.

أما رواية «الشحاذ» فقد رؤي أنّها أثبتت «مقدرة نجيب محفوظ الفائقة على تطوير أدواته التي يستخدمها في إبراز ملامح الشكل الفني لروايته، دون التقيد بقالب معيّن»[60]. ومأساة عمر الحمزاوي لم يختلف حولها أحد من النقّاد فهي تكمن «في امتلاء حياته الراهنة بالعمل والمال إلى حدّ التضخم، وخواء روحه في الوقت نفسه من أي معتقد فكر اجتماعي أو قيمة فنية، يمكن أن تعمر بأي منهما حياته، وتكتسب قيمة ومعنى، ومن هنا كان إحساسه العارم بالقلق والضياع، وشعوره بالملالة والضجر. وقد أكد هذا الإحساس في نفسه ماضيه الذي كان يتفجر بالثورة من أجل الاشتراكية، مع رفيقيه مصطفى المنياوي وعثمان خليل كما كان يتدفق بالشعر». ويرى

«التواني» أنّ سعيد مهران يبعث من جديد في هذه الرواية «في صورة عثمان خليل، بينما يتجسّد رؤوف علوان في شخص مصطفى المنياوي ويتلبّس عمر الحمزاوي الشيخ علي الجنيدي، وينطلق مثله يشحذ الحقيقة ليلاً نهاراً، وتتواصل المواجهة من جديد»[61].

إنّ هذا الناقد في رأينا، هو أفضل النقّاد المرحليين الذين تناولوا كلاً من اللص والكلاب والطريق والشحاذ، على الرغم مما يبدو في تحليله من قسر على بعض المشاهد، ففي كتابه الكثير من الآراء الجديدة التي تُسجَّل له وحده، ففي حديثه عن الحب مثلاً، يقول بأسطر قليلة، ما لم يقله غالي شكري في كتاب كامل عن أزمة الحب، فالحب، كما يرى «التواني» «له دلالات عديدة أهمها أنّه تعبير عن الالتحام بالطبيعة، ونلمس ذلك على وجه الخصوص عند «سان جون بيرس» الذي تمتزج المرأة لديه بالبحر... ونجد صدى هذه النظرة في «الشحاذ» حيث يقول نجيب محفوظ: «وتنتشر في الجو رائحة آدمية عميقة الأثر في الحواس مذابة في رائحة البحر المتحدية تحت الشمس تخلّت عن بطشها» (ص 28 من الرواية) وهو أصل لكل التوترات لدى الأدباء الفرويديين، كما أنّه تعبير عن «نشوة الخلق المفقود» وتحقيق للذات، بل هو كوة يطلّ منها الإنسان عبر الجدار السميك الذي يفصله عن الحياة، والذي يسمى الموت». ويتابع الناقد قائلاً: «ولئن كانت تجربة الحب حاضرة في «اللص والكلاب» عن طريق نور، ومقترنة بالقتل في «الطريق» عن طريق كريمة، فإنّها في «الشحاذ» تمثّل عنصراً أساسياً؛ وأحد أعمدة الرواية... حيث قطع البطل كل صلاته البرجوازية والعائلية، وراح يحقق وجوده ويحلّ اللغز عن طريق الحب»[62]. وعندما يتحدّث عن مغامرات الحمزاوي يقول: «ولابدّ من الإشارة في هذا الباب إلى ما يكنّ نجيب محفوظ، من عطف واحترام للمرأة، فالمرأة لا تكاد تخلو منها رواية من رواياته، إنّها أحد الأشخاص الأليفين، وهي دوماً بعكس الفكرة الشائعة عنها، رقيقة، خيّرة، وشريفة»[63].

يربط هذا الناقد بين حدث جرى في الرواية مع أمر خاص بالروائي، فعندما تزوج عثمان خليل رمز الثورة من ابنة الحمزاوي بثينة رمز العلم والشعر، حملت منه جنيناً «هو رمز المستقبل الذي يعود به الحمزاوي إلى الدنيا، والذي تمخضت عنه أزمته باعتباره ممثلاً لطبقة اجتماعية معينة قادت تحولاً تاريخياً انتقالياً. وهو الوريث الذي انتظرنا لأن يتابعه نجيب محفوظ في مرحلة أخرى، ولكنه حتى الآن لم يفعل إذ وقف بأدبه عند جيل الهزيمة والتأزم. ولم يتابع جيل «الثورة» وربما يعود ذلك إلى أن هذا الجيل مازال في الواقع العربي جيلاً جنينيا»(64). وبعد هذا الكلام يضع الناقد في الهامش الحاشية التالية: «تبدو هذه الملاحظة إرهاصاً بالموقف المتخاذل الذي اتخذه نجيب محفوظ مؤخراً من القضية العربية الإسرائيلية، ومساندته لنظام السادات رغم تعسفه على العشرات من زملائه المثقفين المصريين، وهو تخاذل ليس بغريب على الحيرة الإيديولوجية التي ميزت فكر نجيب محفوظ ومفهومه المغلوط المتشائم للثورة، كما نلمس خاصة في اللص والكلاب والشحاذ».

وهذا الربط الذكي لا يهمنا بقدر ما يهمنا موقف الناقد ذاته، وهو موقف ناقد حيادي منصف، فمن خلال هذا الرأي يظهر جلياً أن الناقد على خلاف فكري كبير مع الروائي، ولكنه في أثناء تحليله لرواياته، بدا لنا معجباً بها، وهذا يعني أنه نحى الجانب الشخصي ليلتفت إلى الجانب الفني الذي هو هدف الناقد من دون شك، بل إنه حاول في غير مرة أن يلتمس العذر للروائي، فعلى الرغم من أن نهايات الروايات التي تناولها بالدرس تنتهي نهاية عقيمة إلا أنه يقول: «فإذا ما قرأنا كل رواية على حدة نحكم بأنها رواية منغلقة على نفسها، لا تبشر إلا بالتشاؤم وضياع الأمل، ويحق لنا أن نسأل نجيب محفوظ: ولكن ما هو الحل؟ غير أننا نجد الجواب في نهاية الشحاذ، ذلك إذا ما أعدنا قراءة هذه الروايات قراءة تأليفية، وعندها نفهم بناءها الحقيقي، ويتأكد لدينا أنها ليست إلا عناصر في نظام واحد، إنها ثلاثية يخرج بها علينا نجيب محفوظ دون إعلان»(65).

بقيت في هذه الرواية قضية واحدة تعرض لها هذا الناقد بشكل مختلف عن بقية النقاد، فهو يرى أن «قطيعة عمر الحمزاوي مع المكان قد مرت بمرحلتين: القطيعة مع المسكن والعمل أولاً، ثم القطيعة مع الدنيا بأكملها ثانياً، ولكن هذه القطيعة لا تدوم، فيعود قسراً إلى الدنيا من جديد ليؤكد لنا عبثية محاولته الهرب من منزلته الإنسانية، وليقول لنا بدون لبس إنه هو ذاته الطفل الذي يركب حصاناً خشبياً يناطح به الأفق، وهو يظن أنه يركب حصاناً حقيقياً، وهو موضوع اللوحة التي شاهدها في عيادة الطبيب، والواقع أن تلك العيادة، بما فيها من لوحات رمزية، وبما دار فيها من حديث بين الطبيب وعمر الحمزاوي هي اختزال للدنيا بأكملها، وهي كذلك اختزال للرواية إلى عناصرها الأساسية»[66].

إن ما مرّ معنا من تحليل لهذا الناقد قد أظهر من دون شك مهارة في الدخول إلى عمق الرواية، ونحن وإن كنا لا نرى الصواب في فرضيته تلك، إلا أنه استطاع، من خلال هذه الفرضية، أن ينفذ إلى بعض الجزئيات التي لم يتنبه إليها النقاد الآخرون، ولكن تظل تلك الموضوعات، في رأينا موضوعات متباينة لا ترابط فيها ولا نظن أن سعيد مهران اللص يلتقي مع صابر الرحيمي، وإذا ما التقى هذان الاثنان، فإنهما لا يلتقيان بحال مع عمر الحمزاوي المحامي الناجح، ولا ننسى أنه يوجد بين اللص والكلاب والطريق رواية أخرى أهملها الناقد دون أن يقدم للقارئ أي مبرر، والرواية كما رأينا هي «السمان والخريف». ولعل الظروف المتشابهة التي وجدها الناقد بين رواياته الثلاثة، هي قواسم مشتركة بين روايات المرحلة كلها، بل إن عبث المحامي الناجح، وطريقة حياته التي آل إليها، أقرب بكثير إلى رواية «ثرثرة فوق النيل» التي تضم في عوامتها، نخبة ناجحة من المثقفين أيضاً.

الناقد محمود أمين العالم يجعل من روايتي «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» بداية مرحلة «اجتماعية جديدة» وهو بهذا يستدل على أن أدب نجيب محفوظ لا يتوقف أبداً عن التطور، كما يرى أنه في هذه المرحلة

يستعين بالخبرات التي حصل عليها، فأصبح يمزج السرد بالاستبطان النفسي بالتحليل الاجتماعي بالرمز الشعري.. إلخ[67]. وبخلاف هذا، فإن الناقد لم يقدم لا هو، ولا غيره من النقاد شيئاً جديداً على ما عرضناه في قسمي التفسير والتحليل الفني، ففي «ثرثرة فوق النيل» «لمس نجيب محفوظ قضية مهمة من قضايا المجتمع المصري وهي «قضية سلبية المثقفين، وانعزالهم عن مجرى الحياة العامة والتقوقع في عالم خاص لا يكاد يحس به أحد»[69]. وكذلك تناول بعض النقاد شخصية «عم عبده» على أنها «رمز كبير للعالم الذي يهرب إليه أنيس زكي...»[69]. ولا ندري حقيقة العلاقة بين العالم الكبير «عم عبده» وأنيس زكي، إن أنيس زكي يهرب من العالم الكبير؟!! كذلك نرى الناقد «درويش» يتعرض في بعض الأماكن للشخصية الرمزية الواضحة، ويشرحها، ولكنه لا يبين للقارئ دلالة هذه الشخصيّة. يظهر لنا جلياً في تناوله للعم عبده الذي يتولى خدمة العوامة فبعد أن يظهر أن هذه الشخصية ليست واقعية لأنها مجهولة العمر، وليس لها أقرباء، وهي تؤذن وتؤم المصلين وتجلب الحشيش... ينتقل مباشرة إلى رواية أخرى بدلاً من أن يقدم للقارئ تحليلاً يروي ظمأه[70].

الرواية الأخرى هي «ميرامار» التي لم ترق لكثير من النقاد، حتى النقاد الذين كانوا متعاطفين مع الروائي، فالطريقة الرباعية التي استعملها نجيب محفوظ تكاد تفقد هذا العمل حيويته وهذا الأسلوب هو «مجرد تجربة أسلوبية يختبر بها نجيب محفوظ أرضه الجديدة، وهو في الحقيقة شكل خارجي فحسب للرواية، يحاول أن يصوغ أفكارها الجوهرية، أما الأفكار الجوهرية للرواية فتتمثل أساساً في التوازن والتصادم - غير المحدود بحدود ا لمكان والزمان بين الواقع الاجتماعي الخارجي، والوجدان الداخلي للنفس البشرية[71].

أما مدلولات الشخصيات فليس فيها نظرات خلافية باستثناء رأيين وجدناهما متناثرين بشكل عابر ومن دون تحليل وافٍ، وخلافهما فلا جديد،

إذ إن «ماريانا» رمز للسيطرة الأجنبية[72]. وزهرة رمز لمصر[73]، ولكن لزهرة هذه خصوصية عند «العالم» لأنها نموذج فريد وجديد في أدب نجيب محفوظ، فهي «أول فلاحة تتحرك في رواياته، باحثة عن الاستقرار والمحبة وعلى كثرة النماذج النسائية في أدبه، ولهذا فهي.. بداية نبض اجتماعي جديد ما أكثر ما سننصت إليه في رواياته القادمة»[74]. أما الرأيان اللذان فيهما مخالفة للسائد من آراء النقاد، فالأول يكمن في رأي الناقد «درويش» الذي يرى أن «مدلول الرمز في عامر وجدي، الصحفي العجوز، أنه يمثل الشعب المصري بروحه الفتية، وماضيه الحي القريب وذكرياته المجيدة في الكفاح الوطني... وتتبدى أصالة شعب مصر في وفائه لتراثه وعقيدته الدينية متمثلاً ذلك في القرآن الكريم الذي كان عامر وجدي يتلوه بين الحين والآخر»[75]. وهذا الرأي «الغريب» ليس له ما يؤيده في الرواية كلها، وبخاصة أنه ليس شخصية محورية كزهرة التي تكلمت عليها الشخصيات كلها، وكانت مركز استقطاب للجميع، وإنما هو شخصية أدّت وظيفتها كما أدتها بقية الشخصيات، أما عن روحه الفتية فلم نلمسها في هذه الرواية، فقد أتى إلى «البنسيون» «عجوزاً» بجسمه وروحه، بعد أن أكل الدهر عليه وشرب، وأراد أن يمضي بقية أيامه فيه.

أما الرأي الثاني فهو للناقد أبي عوف الذي لا يرى في زهرة «إلا ديكوراً وبوقاً ورؤيا قاصرة للروائي عن تمرد الفلاحين وتخطيهم لواقعهم، وذلك في شكل الهجرة إلى الاسكندرية، والعمل خادمة في "بنسيون" يوناني للعزاب»[76]. وسنسمح لنفسنا أن نقف على الحياد من هذا الرأي، والواقع أن كل ناقد من النقاد الذين تناولوا زهرة كرمز: كان قد قدم الكثير من وجهات النظر المنطقية، ووقوفنا على الحياد هو اعتراف مباشر بتعدد مستويات النص.

الرواية الأخيرة التي سنقف عندها هي «الكرنك»، وقد مرّ معنا أن النقّاد قد وضعوها في مرتبة فنية أدنى من سابقاتها، فنجيب محفوظ قد

طبع «المقالة - الرواية - التي يكشف فيها الأقنعة عن كل تصوراته في مغالاة وإسراف شديدين فرجال الثورة أبطال خطب فارغة همهم التنكيل. وأبناء الثورة غارقون في الرشوة والاختلاس والفساد والقمع والإرهاب والذّل والهزيمة، حتى «الجرسون»، وماسح الأحذية، اللذان يرفضان الهزيمة، ويحلمان بيوم النصر، يفقدهما نجيب محفوظ قناعتهما الطبيعية ليجعلهما عرضة لفتك الجرائيم، ثم يحولهما إلى احتراف مهنة القوادة، وهو يقدم ذلك في تقريرية مباشرة وفي انفعال صاخب في بعض الأحيان، بحيث خلت من الفن»[77]. أما الناقد أبو عوف فيصل به الأمر إلى حدّ اتهام الروائي اتهاماً خطيراً جداً بعد أن نعت هذه الرواية بأنها استمرار ممل لمنهج الروائي، وأن فيها اختزالاً للواقع وهدير تفاعلاته المتشابكة، وأن وصفها يتأمل سطح الظاهرة دون تقصي أعماقها وقوانينها الداخلية، وأنها هي نفس المقهى الذي يذكرنا بمقهى زقاق المدق وخان الخليلي[78] والاتهام الخطير هو أن الروائي كان يرصد «نماذج مشوهة وساقطة وعاجزة لكي يضعها في أعماله ويتجنّى بذلك على صدق وحقيقة ما يحدث في قلب الواقع المصري من طرح جديد دائم لنماذج إنسانية بين الثورتين، بين فئات الجامعة بالذات، وهو يعرف سلفاً ما سيعقب ذلك من استخدام هذه النماذج في السينما المصرية التجارية، ومنتجي الأفلام التجارية الرخيصة الذين يزيدون من تشويه الصورة، وتملق غرائز متدنية للمتفرج سواء في الجنس، أو تزييف صورة الثوري اليساري في رواياته»[79]

إننا نوافق النقاد فيما ذهبوا إليه، من أن هذه الرواية أشبه بمقال سياسي رديء الإنشاء، خالٍ من الفن، ولكننا مع هذا، نربأ بأنفسنا من توجيه اتهام كهذا للروائي نجيب محفوظ فليس من حقنا نعته بهذه الصورة المفزعة لمجرد إتيانه بعمل هابط فنياً. والذي نعلمه أن هذه الرواية تحديداً لا تستهوي منتجي الأفلام الرخيصة، إذ إنها رواية عادية جداً، ليس فيها مقاطع جنسية، ولا أحداث مرعبة، ولا أمور خارقة. وما نعلمه أن نجيب محفوظ يوم كتب هذه الرواية كان خائفاً من الاعتقال وكان يتداول مسوّدتها سرّاً مع

أصدقائه. إن نجيب محفوظ في ذلك الوقت، حاول أن يقول شيئاً، ولا شك أنه لم يوفق في قوله، لكنه لم يصل أبداً إلى المرحة التي نعته بها الناقد.

وهكذا نكون قد وصلنا إلى نهاية هذه المرحلة التي لم نجرؤ أن نفصّل فيها أكثر من ذلك، فهي، في جوهرها، كما أشرنا، تتضمن نظرات النقاد الآخرين نفسها.

تجدر الإشارة هنا، إلى أن ثمة قسمة اتبعها الناقد يحيى حقي مع الأدباء، وطريقته في تقسيم الأدباء - عامة - تختلف «شكلاً» عن القسمة التي اتبعها النقاد مع نجيب محفوظ، فهذا الناقد يرى أن الأدباء يقسمون إلى قسمين هما: «النمط الديناميكي الذي تعكس أعماله وهج معركة، والنمط الاستاتيكي الناجي من خوض المعارك، عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة، فهو يضع حجراً على حجر بصبر، كأنه مهندس معماري.. ونجيب محفوظ - حفظه الله لنا - أصلح شاهد على الفروق بين خصائص النمطين، فنحن نجد الاثنين عنده، وهو في النمطين قد بلغ حدّ الكمال في التعبير الفني»[80]. إن مقال الناقد يضع جميع روايات نجيب محفوظ التي سبقت اللص والكلاب ضمن النمط الإستاتيكي والبقية يضعها ضمن النمط الديناميكي، والكلام في هذا المقال عام جداً، والكلام فيه ليس على رواية بعينها، إضافة إلى أنه قسري بشكل لافت للنظر، ولا نظن أحداً قرأ روايات نجيب محفوظ، يمكن أن يضع رواية «يعبث الأقدار» مع «الثلاثية» في خانة واحدة، ويجعل خصائص الروايتين واحدة أيضاً، ويرى الناقد أن من صفات الإستاتيكية عند نجيب محفوظ، أن البناء متماسك والقصة ذات فصول متساوية في الحجم، والزمن امتداده طولي، فكما لا قفز إلى الأمام، لا قفز إلى الوراء، وكذلك فإن العناية فائقة بالتفاصيل الصغيرة لأنها هي «المونة التي تلصق الطوبة بالطوبة»[81]. أما صفات النمط الديناميكي عنده فيكمن في أنه وليد انفعال متقد، والألفاظ فيه ليست اعتباطية، بل مقدرة بحكمة مختارة بوعي، ليطابق

جرسها موضعه من النغمة الجزئية، وفي اللحن العام للأثر الأدبي، فتحسّ «أن هذه الألفاظ تشع بحرارة شديدة»[82].

في نهاية هذه الدراسة، نقول إن هذا النوع من النقد لا يختلف عمّا رأيناه من أشكال أخرى، وكل ما في الأمر أن الناقد «المرحلي» قد جزّأ إنتاج الروائي، تجزيئاً مدرسياً بغية سهولة تناوله، وبخلاف هذه النقطة، فإنه لا يوجد أي فارق جوهري آخر.

في الختام، إننا لا ندعي أننا حققنا فتحاً في بحثنا هذا، بل إن مجمل ما أثرناه من قضايا لا يمكن أن يُحلّ دون تضافر الجهود، بغية تفكيك البنى النقدية، وتركيبها من منظور الجدلية الوصفية والمعيارية، وجدلية الحوار والنقد. والطموح المستقبلي لنا سيكون في متابعة ما بدأناه، وهو محاولة تقديم رؤية متكاملة في النقد العربي الروائي، علّها تساهم في التأسيس لهوية نقدية روائية عربية نحلم به.



حواشي الدراسة ومصادرها

1) انظر: بانوراما الرواية العربية، سيد حامد النسّاج، القاهرة: دار المعارف، 1980، 62-59.

2) انظر: *استجداء الحقيقة*، المجلة، عدد أبريل، 1966.

3) صورة المرأة في الرواية العربية، طه وادي، القاهرة: دار المعارف، ط 2، 1980، 250-248.

4) أدباء معاصرون، رجاء النقاش، كتاب الهلال (241)، 1971، 166.

5) المصدر نفسه، 175.

6) تأملات في عالم نجيب محفوظ، محمود أمين العالم، القاهرة: الهيئة الفنية للتأليف والنشر، 62، 1970.

7) انظر على سبيل المثال: في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، عبد الرحمن ياغي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981، 109-130.

8) تأملات في عالم نجيب محفوظ، 26-27.

9) القصة والرواية، عزيزة مريدن، دمشق: دار الفكر، 1980، 108.

10) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، مصطفى التواني، تونس: الدار التونسية،الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، 11.

11) اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967، القاهرة: دار المعارف، 1978، 240.

12) انظر: الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، العربي حسن درويش، القاهرة: مكتبة النهضة العربية، 1989، 73.

13) انظر: المصدر نفسه، 74. عن التعبيرية في الشعر والمسرح للدكتور عبدالغفار مكاوي، 66-80.

14) المصدر نفسه، 7.

15) انظر: صراع الأجيال في الأدب المعاصر، غالي شكري، القاهرة: دار المعارف، 1971، (سلسلة اقرأ)، 137.

16) المرجع نفسه، 146.

17) المغامرة الروائية/ دراسات في الرواية العربية، جورج سالم، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1973، 157، وانظر: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، نبيل راغب، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، 243، واتجاهات الرواية المصرية، 299، والاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، 145-146.

18) اتجاهات الرواية المصرية، 291.

19) المصدر نفسه، 294.

20) المصدر نفسه، 305-306.

21) تأملات في عالم نجيب محفوظ، 97، وكان قد ذكر هذه الفكرة في الصفحة 96.

22) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، مصطفى التواني، تونس: الدار التونسية، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، 18.

23) المصدر نفسه، 28.

24) المصدر نفسه، 15.

25) انظر: المصدر نفسه، 12، 18.

26) المصدر نفسه، 155.

27) المصدر نفسه، 104.

28) انظر: المصدر نفسه، 85.

29) المصدر نفسه، 107.

30) المصدر نفسه، 107.

31) المصدر نفسه، 109.

32) المصدر نفسه، 119.

33) انظر: المصدر نفسه، 18.

34) عطر الأحباب، يحيى حقي، بيروت: الشركة الشرقية للنشر والتوزيع، 1971، 110.

35) تأملات في عالم نجيب محفوظ، 96.

36) الرؤى المتغيرة، عبدالرحمن أبو عوف، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، 21-22.

37) المغامرة الروائية، 156.

38) دراسة في روايات نجيب محفوظ، 29.

39) المصدر نفسه، 18.

40) انظر: المصدر نفسه، 22.

41) المصدر نفسه، 24.

42) المصدر نفسه، 76.

43) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، 245.

44) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، 245.

45) المصدر نفسه، 61.

46) اتجاهات الرواية المصرية، 260، تجدر الإشارة إلى أن هذا الكلام موجود بحرفيته في كتاب الاتجاه التعبيري، 103.

47) المصدر نفسه، 261. وهذا الكلام موجود بحرفيته في الكتاب نفسه، ص 105.

48) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، 95.

49) انظر: الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، 105.

50) الفن القصصي بين جيلي ...، 105.

51) انظر على سبيل المثال: اتجاهات الرواية المصرية، 242-247.

52) الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، 107.

53) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، 261.

54) انظر: المصدر نفسه، 270.

55) اتجاهات الرواية المصرية، 240.

56) المصدر نفسه، 247.

57) المصدر نفسه، 247. وهذا الكلام موجود بحرفيته في الاتجاه التعبيري، ص 86.

58) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، 65.

59) المصدر نفسه، 97.

60) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، 292.

61) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، 44-45.

62) المصدر نفسه، 79-80.

63) المصدر نفسه، 82. وقد لاحظ هذه الملاحظة أيضاً الدكتور طه وادي وأشار إلى أن الروائي يعطي البغي دائماً أسماء مشرقة متفائلة مثل: وردة ، كريمة، زهرة.. حيث إنه يريد أن يدلل على حقيقة الإنسان في الكائن الحي مهما قست ظروفه. ونحن مع هذا الرأي، مع التنبه إلى أن الناقد قد وضع اسم "زهرة" متعجلاً، فهي ليست بغياً، كما هو معروف. انظر: صورة المرأة ، 307.

64) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، 70.

65) المصدر نفسه، 22.

66) المصدر نفسه، 103.

67) انظر: تأملات في عالم نجيب محفوظ، 128-129.

68) اتجاهات الرواية المصرية، 252، أيضاً في هذه الدراسة نلمس التماثل الحرفي مع كتاب الاتجاه التعبيري، وبخاصة عندما يتعرض إلى شخصية «عم عبدة».

69) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، 319.

70) انظر: الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، 116.

71) تأملات في عالم نجيب محفوظ، 133.

72) انظر: الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، 120.

73) انظر: تأملات في عالم نجيب محفوظ، 130.

74) المصدر نفسه، 132.

75) الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، 117.

76) الرؤى المتغيرة، 147.

77) بانوراما الرواية الحديثة، 63.

78) انظر: الرؤى المتغيرة، 90.

79) الرؤى المتغيرة، 147.

80) عطر الأحباب، 84-85.

81) انظر: عطر الأحباب، 85-89.

82) انظر: المصدر نفسه 111-113.

❖) الناقد يضع رواية السراب من المرحلة الاجتماعية، وهذا ما جعله يقسم المراحل إلى ثلاث فقط.

❖❖) تجدر الإشارة إلى أن هذا الناقد قد أخذ صفحات كاملة، وبشكل حرفي من كتاب «السيد» سنشير إليها في حينها.

❖) الوظيفة هي الفعل الذي يلعب دوراً أساسياً في البناء القصصي. انظر: المصدر نفسه، 29.

